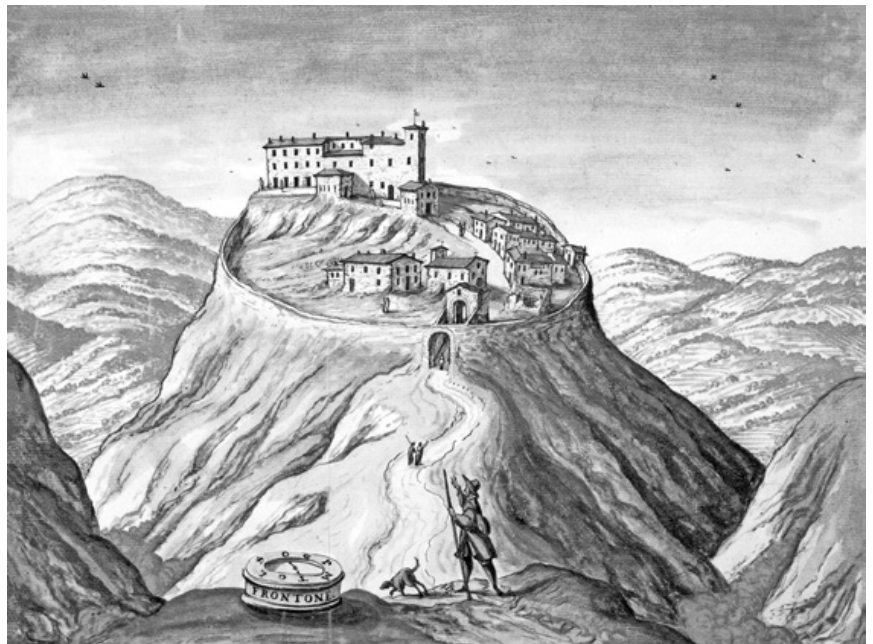


FIRENZE architettura

1.2022



natura

κλει
FIRENZE
UNIVERSITY
PRESS

Periodico semestrale
Anno XXVI n.1
€ 14,00
Spedizione in abbonamento postale 70% Firenze

In copertina:

F. Mingucci,
Stati, Domini, Città, Terre, e Castella dei Serenissimi Duchi,
e Principi Della Rovere tratti dal naturale da Francesco
Mingucci da Pesaro
ms. Barberiniano Latino 4434
Fondo Barberini, Biblioteca Apostolica Vaticana

TAV. N. 80

Frontone (Penna, acquerello e tempera)



UNIVERSITÀ
DEGLI STUDI
FIRENZE

DIDA
DIPARTIMENTO DI
ARCHITETTURA

FIRENZE
architettura

via della Mattonaia, 8 - 50121 Firenze - tel. 055/2755433 fax 055/2755355

Periodico semestrale*

Anno XXVI n. 1 - 2022

ISSN 1826-0772 (print) - ISSN 2035-4444 (online)

Autorizzazione del Tribunale di Firenze n. 4725 del 25.09.1997

Direttore Responsabile - Giuseppe De Luca

Direttore - Paolo Zermani

Comitato scientifico - Jesús Aparicio, Fabrizio Arrigoni, Alberto Campo Baeza, Ulrich Brinkmann, Fabio Capanni, Massimo Carmassi, Francesco Cellini, Francesco Collotti, João Luís Carrilho da Graça, Hidenobu Jinnai, Hilde Lèon, Fabrizio Rossi Prodi, Uwe Schröder, Elisa Valero Ramos

Coordinamento - Maria Grazia Eccheli

Redazione - Gabriele Bartocci, Riccardo Butini, Fabio Fabbrizzi, Francesca Mugnai (caporedattore), Alberto Pireddu, Michelangelo Pivetta, Francesca Privitera, Andrea Volpe

Collaboratori alla redazione - Simone Barbi, Edoardo Cresci, Caterina Lisini

Grafica e Dtp - Elia Menicagli - DIDA Dipartimento di Architettura

Segretaria di redazione e amministrazione - Donatella Cingottini e-mail: firenzearchitettura@dida.unifi.it

Copyright: © The Author(s) 2022

This is an open access journal distributed under the Creative Commons Attribution-ShareAlike 4.0 International License
(CC BY-SA 4.0: <https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0/legalcode>)

published by

Firenze University Press

Università degli Studi di Firenze

Firenze University Press

via Cittadella, 7, 50144 Firenze Italy

www.fupress.com

Printed in Italy

Firenze Architettura on-line: www.fupress.com/fa/

Gli scritti sono sottoposti alla valutazione del Comitato Scientifico e a lettori esterni con il criterio del DOUBLE BLIND-REVIEW

L'Editore è a disposizione di tutti gli eventuali proprietari di diritti sulle immagini riprodotte nel caso non si fosse riusciti a recuperarli per chiedere debita autorizzazione

The Publisher is available to all owners of any images reproduced rights in case had not been able to recover it to ask for proper authorization

chiuso in redazione dicembre 2021 - stampa Officine Grafiche Francesco Giannini & Figli S.p.A. Napoli

*consultabile su Internet <http://tiny.cc/didaFA>

FIRENZE architettura

1.2022

editoriale	Natura <i>Paolo Zermani</i>	3
natura	La perdita del sacro timore <i>Susanna Tamaro</i>	18
	La priorità dei ritmi naturali nella cultura mediterranea <i>Franco Ferrarotti</i>	22
	La crescita, la metamorfosi <i>Paolo Portoghesi</i>	28
	Talponia, Rovine, Un Mondo <i>Aimaro Isola</i>	34
	John Pawson – Cappella a Unterliezheim, Germania <i>Riccardo Butini</i>	42
	Álvaro Siza e Carlos Castanheira – Padiglione espositivo, Saya Park, Corea del Sud <i>Fabio Fabbrizzi</i>	54
	Jesús Aparicio XUGR – Casa dell'orizzonte, Salamanca, Spagna <i>Brunella Guerra</i>	66
	DnA_Design and Architecture – Hakka Indenture Museum, Zhejiang, Cina <i>Fabrizio Arrigoni</i>	78
	Tatiana Bilbao, Dellekamp Arquitectos – Ruta del Peregrino, Messico <i>Alberto Pireddu</i>	90
	I castelli dei Della Rovere ritratti da Francesco Mingucci da Pesaro <i>Gabriele Bartocci</i>	102
	Kaija e Heikki Siren – Casa e padiglione a Lingonsö, Finlandia <i>Chiara De Felice</i>	114
	Oton Jugovec – Copertura per i ritrovamenti archeologici di Otok pri Dobravi, Slovenia <i>Edoardo Cresci</i>	126
	Dimitri Pikionis – Fra dorico arcaico e Giappone: il parco giochi di Filothei ad Atene <i>Andrea Volpe</i>	138
	Alberto Ponis – Casa Gostner, Costa Paradiso, Sardegna <i>Elias Terzitta</i>	150
	<i>Ruina Montium</i> : l'oro di Roma nelle miniere di Las Médulas, Spagna <i>Alberto Ghezzi y Alvarez</i>	162
eventi	Heinrich Tessenow. Avvicinamenti e progetti iconici <i>Francesco Collotti</i>	174
	Scenografia per <i>Moby Dick alla Prova</i> <i>Antonella Gallo</i>	182
letture	<i>Gabriele Bartocci, Brunella Guerra, Federico Gracola, Francesca Mugnai, Giuseppe Cosentino, Mattia Cocozza, Paola Bordoni, Matteo Iannello, Federico Marcomini, Francesco Collotti, Cecilia Fumagalli</i>	190

A powerful demonstration of what theatre can 'make us see' is offered by the show produced by the Elfo Theatre Company under the direction of Elio De Capitani, who chose to stage again *Moby Dick – Reheards*, Orson Welles' theatrical 'adaptation' of Melville's novel *Moby Dick*. As recalled by De Capitani, Orson Welles "preferred to give the public neither sea, nor whales, nor ships". In this obstinate ambition lies the feat itself, because the attempt to transform a polyphonic novel such as *Moby Dick* into a theatrical play is tantamount to hunting the White Whale.

Scenografia per *Moby Dick alla Prova* Set design for *Moby Dick alla Prova*

Antonella Gallo

Il teatro è di natura precaria ed è in questa precarietà che risiede il suo più grande potere, perché il 'palcoscenico', a differenza del cinema, ad esempio, fortunatamente non rende mai conto di tutta la concretezza della *fabula*. È la forma che la *fabula* assume sulla scena a decidere dell'esperienza che ne faremo. Perché la forma anche a teatro è il contenuto, o meglio lo è soltanto se insieme costituiscono l'impronta dell'originalità dello spettacolo. Nell'esperienza artistica è proprio la contingenza formale a 'far vedere', a rendere percepibile una densità di significato pervasiva, saturante e traboccante.

Una dimostrazione potente di quello che il teatro può e sa fare quando vuole 'far vedere' ce lo offre lo spettacolo prodotto dalla compagnia dell'Elfo per la regia di Elio De Capitani, scegliendo di mettere in scena con il titolo *Moby Dick alla Prova*, il bellissimo 'adattamento' del *Moby Dick* di Melville scritto da Orson Welles per portare a teatro il romanzo dello scrittore americano. Il *Moby Dick* di Melville non è un tipico romanzo di avventure del XIX secolo. Interminabile, colossale, terrificante, maestoso e in definitiva insondabile, è la visione trascendente di uno scrittore che ha trasformato la propria ossessione per i particolari della caccia alle balene in una epopea epica. Una storia complessa, che mischia realtà e invenzione, piena di simbolismo e metafisica, che descrive ogni aspetto dell'industria baleniera ma anche i lati più oscuri dell'essere umano come l'ossessione, l'eterna attesa di qualcosa che sempre si insegue. Solo un genio maniacale come Orson Welles poteva decidere che un romanzo di una tale complessità – per contenuto, ambientazione ed estensione – fosse un 'materiale' appropriato su cui lavorare

Theater is precarious in nature and it is in this precariousness that its greatest power lies, since the 'stage', unlike cinema, for example, fortunately never fully accounts for the concreteness of the *fabula*. It is the form that the *fabula* takes on stage that determines the experience we will have of it. For the form, even in theater, is the content, or rather it is only so if together they constitute the imprint of the originality of the performance. In artistic experience, it is precisely the formal contingency that 'makes one see', that renders a pervasive, saturating and overflowing density of meaning perceptible.

A powerful demonstration of what theatre knows how to do and can do when it wishes to 'make us see' is exemplified by the show produced by the dell'Elfo theatre company under the direction of Elio De Capitani, choosing to stage, with the title *Moby Dick alla Prova*, Orson Welles' beautiful theatrical 'adaptation' of Melville's novel *Moby Dick*.

Melville's *Moby Dick* is not a typical 19th-century adventure novel. Endless, colossal, terrifying, majestic, and ultimately unfathomable, it is the transcendent vision of a writer who turned his obsession with whaling into an epic. It is a complex story which mixes reality and imagination, full of symbolism and metaphysics, describing every aspect of the whaling industry but also the darker sides of human beings such as obsession, the eternal wait for something that is always being pursued. Only an obsessive genius such as Orson Welles could have decided that a novel of such complexity – in terms of content, setting, and scope – was an appropriate 'material' on which to work in order to develop a reflection on the nature of the theatrical medium, on the potential



per aprire una riflessione sulla natura del medium teatrale, sulle potenzialità che esso ha innovandosi di portare ad un pubblico moderno un classico della letteratura, e per esplorare, andando oltre le forme convenzionali di rappresentazione, quella che lui chiama «la maniera di dire le cose».

In questa ambizione ostinata, in questa volontà di correre un rischio enorme e potenzialmente fallire in modo spettacolare, sta innanzitutto la prova di Welles; perché il tentativo di trasformare un romanzo denso come *Moby Dick* in un avvincente dramma teatrale equivale a cacciare la Balena bianca.

*Moby Dick – Rehearsed*¹ è l'esito di un lavoro di dissezione e ricomposizione che per anni ossessiona e impegna Welles che programmaticamente, già a partire dal titolo, segnala che la sua versione del *Moby Dick* di Melville non è né una drammatizzazione né un adattamento del romanzo, piuttosto una prova, un esperimento in costruzione, inteso ad offrire una nuova visione del romanzo. L'adattamento è brillante. Con un cenno a Shakespeare, Welles rimodula la prosa dal sapore epico di Melville in una partitura ricca di lirismo. Prende il monumentale romanzo dell'autore – di per sé un vorticoso compendio di stili (in parte meditazione filosofica, in parte tragedia, in parte racconto d'avventura, in parte manuale di cetologia) – e lo riduce al suo feroce cuore pulsante: la caccia ossessiva di Achab alla balena.

L'idea di Welles per iniziare lo spettatore al mitico viaggio del Pequod è quella di presentargli all'inizio della *pièce* non *Moby Dick*, ma una compagnia teatrale che si domanda come fare a mettere in scena *Moby Dick*, nel momento in cui viene repentinamente obbligata da un dispotico impresario (Welles) ad abbandonare le prove in corso del *Re Lear* per iniziare a provare una riduzione in due atti del romanzo di Melville. Senza scenografie, senza costumi e oggetti di scena. Gli attori esitano, alcuni dicono che *Moby Dick* è irrepresentabile, altri si chiedono come sia possibile riuscire a fornire agli spettatori l'idea di una balena, di una grande nave, di una tempesta marina nello spazio ristretto di un palcoscenico teatrale. Al che l'impresario Welles taglia corto e risponde «Ci saranno dei punti in cui dovremo lasciar fare alle parole e all'immaginazione». E quando il cast, ormai eccitato dall'idea, accetta di dare inizio al «gioco», sarà invece al pubblico che l'impresario rivolgerà la sua supplica per invitarlo a rimediare, con l'immaginazione, alle mancanze di ciò che non si può materialmente ricostruire in scena, e che però è ricostruibile nella mente di ogni individuo con la forza della suggestione poetica:

Remediate 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 il risultato di tanti anni in una clessidra².

Moby Dick – Rehearsed è nella sua essenza un invito, un inno, e non solo per lo spettatore, all'invenzione.

Credo nel teatro fattuale. La gente non deve essere ingannata. Deve sapere di essere a teatro, e con questa consapevolezza può essere portata a qualsiasi altezza in cui la magia delle parole e la luce sono in grado di portarla. Questo è un ritorno al teatro elisabettiano e greco. Per ottenere quella semplicità, quell'interezza, per costringere il pubblico a dare allo spettacolo la stessa attenzione creativa che una platea medievale dava a un giocoliere su un palco in un mercato, bisogna incantare³.

Raggiungere «quella semplicità» richiede in realtà strategie molto complicate.

it has, through innovation, to bring a literary classic to a modern audience, and to explore, by going beyond conventional forms of representation, what he calls “the way of saying things”.

In this stubborn ambition, in this willingness to take a huge risk which could easily have led to a spectacular failure lies, first and foremost, Welles' feat; for the attempt to transform a novel as dense as *Moby Dick* into a compelling theatrical play is tantamount to hunting the White Whale itself.

*Moby Dick – Rehearsed*¹ is the result of a work of dissection and re-composition which obsessed and occupied Welles for years. Beginning with the title itself, Welles lets it be known that his version of Melville's *Moby Dick* is neither a dramatisation nor an adaptation of the novel, but rather a rehearsal, an experiment under construction, intended to offer a new vision of the novel. The adaptation is brilliant. Acknowledging Shakespeare, Welles reshapes Melville's epic-flavoured prose into a highly lyrical text. He takes the author's monumental novel – in itself a vertiginous compendium of styles (part philosophical meditation, part tragedy, part adventure story, and part manual of cetology) – and reduces it to its fierce pulsating core: Ahab's obsessive hunt for the whale.

Welles's idea for initiating the spectator into the Pequod's mythical voyage is to introduce him at the beginning of the play not to *Moby Dick*, but to a theater company discussing how to stage *Moby Dick*, at the moment when they are unexpectedly compelled by a despotic impresario (Welles) to abandon the ongoing rehearsals for *King Lear* and to begin rehearsing a two-act reduction of Melville's novel. Without stage sets, costumes or props. The actors hesitate, some say that *Moby Dick* cannot be represented, others ask themselves how can the idea of a whale, a great ship and a tempest at sea be transmitted to the spectators within the reduced space of a theatrical stage. To which Welles the impresario curtly responds: “There will be moments which we shall have to leave it to words and imagination”. And when the cast, by now enthused with the idea, agrees to begin the “game”, the impresario turns to the audience, inviting it to complete with the use of imagination what cannot be materially built on stage, and yet can be constructed in the mind of each individual through the power of poetic suggestion:

Remedy our imperfections with your thoughts: imagine, when we talk about whaling ships, whales and oceans, that you are seeing them, because it will be your thoughts which will now have to decorate our stage; leap through time; turn the result of many years into an hour-glass².

Moby Dick – Rehearsed is essentially an invitation, a hymn, and not only for the spectator, but for invention.

I believe in the factual theatre. People should not be fooled. They should know they are in the theatre, and with that knowledge they may be taken to any height of which the magic words and light is capable of taking them. This is a return to the Elizabethan and the Greek theatre. To achieve that simplicity, that wholesomeness, to force the audience into giving the play the same creative attention that a mediaeval crowd gave a juggler on a box in a market, you have to enchant³.

To achieve “that simplicity” in actual fact requires very complex strategies.

The magic of words, an intense play of lights, and the acrobatic numbers for ‘enchanted’ the audience are all examples of the skillful devices orchestrated by Welles in his *Moby Dick* in order to arouse attention and draw into the action an audience that is well

La magia delle parole, un intenso gioco di luci, i numeri acrobatici per 'incantare' il pubblico sono tutte prove di abilità che Welles orchestra dentro il suo *Moby Dick* per destare l'attenzione e attirare nell'azione una platea che pure è consapevole di assistere a una prova-finzione.

Da qui tutto il lavoro sul testo per far risaltare in versi la prosa incantatoria di Melville – la forza della parola. Welles inoltre sa, sin dai tempi del Mercury Summer Theatre of the Air⁴ che l'udito è un veicolo di illusione ancora più sensibile della vista e che insieme alla parola una 'scenografia sonora' – musica, suoni, rumori, canti marinari – può sollecitare l'immaginazione, visualizzare momenti, azioni, paesaggi in divenire. Così come le coreografie. Si perché «per far credere al pubblico che l'intero teatro ballava sulle onde c'erano acrobazie che richiedevano grandi doti atletiche e una coreografia precisissima»⁵.

In un certo senso, si potrebbe dire che con *Moby Dick – Rehearsed* Welles unisce il vuoto del teatro elisabettiano al palcoscenico delle Avanguardie del XX secolo, al musical.

Non verrà usato materiale di scena. Arpioni, remi, aste, monete, libri di preghiera, carte nautiche e telescopi verranno tutti evocati a gesti. Per rendere la lettura più agevole, nel testo le didascalie sono state ridotte al minimo. La caccia sulla lancia, per esempio, viene brevemente descritta alla lettera, ma senza provare a tratteggiare il modo in cui gli attori vorranno rendere l'idea della scena⁶.

Tuttavia, come scrive lo stesso Welles, « Non sarebbe corretto dire che la scenografia è del tutto assente. Il palco non è spoglio: è significativamente, perfino romanticamente, decorato da tutto il legno di un vecchio teatro»⁷.

Vale a dire che il palcoscenico del Duke of York's Theater è quello di un teatro costruito nell'800, dove non solo il palco era in legno, lo era anche l'intera macchina deputata alla movimentazione di scene e illuminazione. Togliendo sipari e altri elementi ritenuti superflui, Welles espone l'intero apparato scenotecnico e demanda alle corde lasciate a vista, ai tiri che reggono vele, ai ballatoi volanti che diventano ponti di nave, il compito di evocare la nave su cui la compagnia naviga a caccia di Moby Dick. Sembra di intuire guardando i fotogrammi delle foto di scena conservati presso l'Archivio fotografico del Te Papa Museum⁸, che questo disvelamento dello spazio tecnico del palco era anche concepito per mobilitare altre aree della messa in scena, in primis quelle che riguardano il movimento e il posizionamento degli attori. Intravedendo le potenzialità che in termini di movimentazione la struttura della macchina offre, Welles la espone e ne fa un supporto ideale per l'esecuzione delle coreografie acrobatiche destinate ad animare plasticamente lo spettacolo. Viene da pensare, per certi versi, alla composizione visiva degli spettacoli di Meyerhold, dove la parola si attualizza nel movimento, nell'immagine trasmessa dal corpo degli attori, nella composizione complessiva del gioco della scena, nella sfera sonora che lavora di contrappunto.

E questo è il compito del regista: fare del suo teatro una sorta di gioco di prestigio in cui qualcosa di impossibile si realizza. Questo è il contributo del regista all'aspetto visivo della produzione, dal punto di vista della concezione⁹.

Anche *Moby Dick alla Prova* fa della Gesamtkunstwerk welleiana la propria chiave di volta, ma mentre nella resa del *Moby Dick* del regista americano il «gioco di prestigio» sta nel compiere il prodigio senza che nulla di materico si veda in scena, se non appunto un palco già di suo «romanticamente decorato»,

aware that it is witnessing a rehearsal-fiction.

Hence all the work on the text in order to bring out in verse Melville's spellbinding prose – the power of the word. Welles also knows, from his days with the Mercury Summer Theatre of the Air⁴ that hearing is a vehicle of illusion that is even more sensitive than sight, and that together with speech a 'soundscape' – music, sounds, noises, sea shanties – can stir the imagination, visualise moments, actions, changing landscapes. In the same way as choreography, since "in order to make the audience believe that the entire theatre was dancing on the waves there were acrobatics which required great athletic skills and a very precise choreography"⁵.

In a certain sense it could be said that with *Moby Dick – Rehearsed* Welles brought together the void of the Elizabethan theatre, the stage of 20th century Avant-gardes and the musical.

No props are used. Harpoons, oars, rods, coins, prayer books, nautical charts and telescopes will all be evoked through gestures. To make reading easier, stage direction are kept to a minimum in the text. The hunt on the boat, for example, is briefly described word for word, but without attempting to describe the way in which the actors will want to render the idea of the scene⁶.

Yet, as Welles himself wrote, "It would not be correct to say that the set design is entirely absent. The stage is not bare: it is significantly, even romantically, decorated by all the wood of an old theatre"⁷.

In other words, the stage of the Duke of York's Theatre is that of a theatre built in the 19th century, where not only the stage was made of wood but the entire machinery for moving scenes and lighting as well. Removing curtains and other elements considered superfluous, Welles exposed the entire stage apparatus and gave the unconcealed ropes, the pulls that hold up sails, and the flying galleries which became decks, the task of evoking the ship on which the company sails in pursuit of Moby Dick.

From looking at the stage photographs kept at the Photographic Archive of the Te Papa Museum⁸ it is possible to imagine how this unveiling of the technical space of the stage was also designed to mobilise other areas of the *mise-en-scène*, first of all those involving the movement and positioning of the actors. Intuiting the potential that the structure of the machinery offers in terms of movement, Welles decided to expose it, turning it into an ideal support for the execution of the acrobatic choreographies that animate the performance.

This brings to mind, in some ways, the visual composition of Meyerhold's spectacles, where the word is actualised through movement, in the image transmitted by the bodies of the actors, in the overall composition of the stage play, in the sound accompaniment which serves as counterpoint.

And this is the business of the director: to make of his playhouse a kind of magic trick in which something quite impossible comes to be. This is the director's contribution to the visual side of production from the point of view of conception⁹.

Moby Dick alla Prova also makes the Wellesian *Gesamtkunstwerk* its keystone, but while in the American director's version of *Moby Dick* the 'sleight of hand' lies in performing the trick without any material props seen onstage, except precisely for a stage which in itself is already 'romantically decorated', Elio De Capitani – who does not have a late 19th-century theater to strip at his disposal – unlike Welles, in order to create the 'magic' of the empty stage, must actually fill it. And in order to 'enchant' the audience he does not hesitate to bring back into his version of *Moby Dick* precisely



Elio De Capitani – che un teatro di fine Ottocento da spogliare non ce l’ha – per creare la ‘magia’ del palco vuoto, a differenza di Welles, il palco lo deve riempire. E per ‘incantare’ la platea non esita a reintegrare nel suo *Moby Dick* proprio quegli strumenti che Welles nella sua opera sperimentale invece aveva programmaticamente escluso: scenografia, costumi e maschere. In questo senso la concezione di De Capitani tende verso un’animazione della scena più complessa e ricca di possibilità espressive.

Ma per raggiungere l’‘essenza’ bisogna evitare la ridondanza. Ciò presuppone la messa in opera di un linguaggio visivo in cui l’allusione, l’ellissi, la metonimia sostituiscono la descrizione.

È anche per questa via che la forza evocativa della parola recitata e agita si amplifica in *Moby Dick alla Prova*.

In questo allestimento rarefatto ma potente, dove nulla fa pensare a un freddo esercizio di ascetismo concettuale, non ci sono oggetti o suppellettili d’epoca, niente legno per evocare la nave, nessuna ricostruzione teatrale d’ambiente. Solo i costumi indossati dagli attori parlano della vita dei marinai che navigavano sulle baleniere del XIX secolo. Marinai trasformati in feroci marionette da maschere ventriloque che coprono loro la parte inferiore del volto.

È da una rappresentazione che lavora per simboli e metafore, strategicamente dislocate in un vuoto reso onirico dall’uso della luce, che veniamo portati a vedere ciò che materialmente non può essere ricostruito in scena: la nave, il mare, la tempesta, la Balena Bianca.

those tools that Welles had excluded in principle from his experimental work: set design, costumes and masks. In this sense, De Capitani’s conception tends toward an animation of the scene that is more complex and richer in expressive possibilities.

Yet in order to achieve the ‘essence’ it is necessary to avoid redundancy. This presumes the implementation of a visual language in which allusion, ellipsis, and metonymy replace description.

It is also in this way that the evocative power of the word, both recited and acted, becomes amplified in *Moby Dick alla Prova*.

In this subtle yet powerful staging, where nothing suggests a cold exercise in conceptual asceticism, there are no period objects or furnishings, nothing in wood to evoke the ship, no theatrical reconstruction of the scene. Only the costumes worn by the actors speak of the lives of sailors who sailed on 19th-century whaling ships. Sailors turned into fierce puppets by ventriloquist masks that cover the lower part of their faces.

It is through a form of representation that operates with symbols and metaphors, strategically dislocated in an emptiness which is made dreamlike by the use of lighting, that we are led to see what cannot be materially constructed on stage: the ship, the sea, the tempest, the White Whale.

Starting in Act I, when the ocean crossing begins with a single large and dazzling ashen white canvas that makes its appearance at the back of the stage, and the planking becomes the deck of the ship on which the crew sails in pursuit of Moby Dick. The canvas supported by a ‘pole’, an exposed steel bar hanging from the trelis, is flanked by three scaffolding structures, also made of steel, of



A partire dal primo atto, quando per dare inizio alla traversata oceanica fa la sua comparsa a fondo palco una unica grande tela di un abbagliante bianco cinereo e il tavolato del palco diventa il ponte della nave su cui l'equipaggio naviga a caccia di Moby Dick. La tela sostenuta da un 'pennone', una sbarra di acciaio a vista appesa alla graticcia, è fronteggiata da tre trabattelli, anch'essi in acciaio, di diversa altezza su cui i marinai salgono per scrutare l'orizzonte: sono gli alberi e le vele del Pequod.

Al centro dello spazio una sedia da barbiere anni '40 «ma con una strana ruota che sembra un timone»¹⁰, funge da ponte di comando per Achab, mentre sul tavolato del palcoscenico, per ricordare la mattanza che aveva luogo in tutti gli oceani della terra, un disegno del globo acqueo «ispirato a una cartografia di Tapies»¹¹, restituisce in forma di tappeto una mappa per baleniere solcata da pennellate rosso sangue.

Di lucente e freddo acciaio – «elemento dominante [...] perché produce un suono che rimanda all'America che ha trasformato la baleneria in una industria [...] quando si gettavano le basi dell'ipercapitalismo»¹² – sono anche i sei tavoli anatomici da veterinari su ruote di cui si coglie appieno la portata scenica solo quando, avvistata la balena, per dare inizio alla caccia gli attori/marinai li imbracciano facendoli coreograficamente ondeggiare in scena come scialuppe in mare aperto al ritmo di canti marinari.

Determinante il contributo delle luci per narrare, con una oscurità che non distingue tra cielo e mare, la discesa agli inferi che è il viaggio del Pequod. Una oscurità quasi caravaggesca quando

different heights, which the sailors climb to scan the horizon: these are the masts and sails of the Pequod.

At the centre of the stage stands a barber's chair from the Forties, "but with a strange wheel that looks like a rudder"¹⁰, which serves as the Pequod's bridge, while on the stage planking, as a reminder of the slaughter that was taking place throughout the earth's oceans, a drawing of the water globe "inspired by a Tapies cartography"¹¹, presents a whaling map in the form of a carpet ruttled with blood-red brushstrokes.

Of gleaming, cold steel – "a dominant element [...] since it produces a sound that recalls the America that turned whaling into an industry [...] when the foundations of hyper-capitalism were being laid"¹² – are also the six anatomical veterinarian tables on wheels whose scenic scope is only fully grasped when, having sighted the whale, to begin the hunt the actors/sailors pick them up and choreographically sway them onstage to the rhythm of sea shanties like lifeboats on the open sea.

The contribution of the lighting is fundamental in narrating, with a darkness that does not distinguish between sky and sea, the descent to the underworld that is the Pequod's journey. An almost Caravaggio-like darkness which thickens in order to isolate the characters on stage, more nuanced but always livid, at times almost metallic, when its purpose is to strengthen the 'sublime' that arises from the horrid, from the terror of the stormy sea. Turner, Füssli, Winslow Homer, all together. We do not know.

However, when the typhoon hits the Pequod, and the sail at the back of the stage ceases to be just a sail in order to swell and to



Moby Dick alla Prova
di Orson Welles
Adattato dal romanzo di Herman Melville
Traduzione di Cristina Viti
Uno spettacolo di Elio De Capitani
con Elio De Capitani, Cristina Crippa, Angelo Di Genio, Marco Bonadei, Enzo
Curcurù, Alessandro Lussiana, Massimo Somaglino, Michele Costabile, Giulia
Viana, Vincenzo Zampa
Costumi: Ferdinando Bruni
Maschere: Marco Bonadei
Musiche dal vivo: Mario Arcari e Francesca Breschi
Luci: Michele Ceglia
Suono: Gianfranco Turco
Assistente regia: Alessandro Frigerio
Assistente scene: Roberta Monopoli
Assistente costumi: Elena Rossi

Una coproduzione Teatro dell'Elfo e Teatro Stabile di Torino-Teatro Nazionale
Foto: pp. 183, 186, 187 © Laila Pozzo

si infittisce per isolare i personaggi in scena, più sfumata ma sempre livida, a tratti quasi metallica, quando si tratta di dare forza al 'sublime' che nasce dall'orrido, dallo spaventoso del mare in tempesta. Turner, Füssli, Winslow Homer, tutti insieme. Non lo sappiamo.

Però, quando il Pequod incontra il tifone, e la vela che sta a fondo palco smette di essere solo vela, per gonfiarsi, per riversarsi sull'intero palcoscenico e dare vita ai flutti, ai marosi, ai nembi di un tremendo nubifragio, sembra davvero che sia il vortice roteante della *Tempesta di neve* di Turner ad animarsi in scena. È in questo momento che presagiamo il prepararsi per la vela di un'altra imminente metamorfosi.

Sì perché, quando il grande drappo si stacca dal fondale, avvertiamo chiaramente che non è liscio ma flagellato da segni, ferite. È rugoso come la pelle della Balena bianca che alla fine farà la sua apparizione portando negli abissi Achab.

¹ *Moby Dick – Rehearsed* è la riduzione teatrale tratta dal capolavoro di Melville, scritta e diretta dal regista Orson Welles nel 1955. Drama in due atti, l'opera fu messa in scena dal 16 giugno al 9 luglio 1955 al Duke of York's Theatre di Londra. Il cast originale comprendeva oltre a Welles, che nella pièce copriva tre ruoli (l'Impresario della compagnia teatrale, Padre Mapple Achab), Christopher Lee, Kenneth Williams, Joan Plowright, Patrick McGoohan, Gordon Jackson, Peter Sallis e Wensley Pithey. Il testo di Welles pubblicato per la prima volta nel 1965 a New York da Samuel French, è rimasto inedito in Italia sino al 2018 quando con il titolo *Moby Dick. Prove per un dramma in due atti* è stato inserito dalla casa editrice Italo Svevo nella collana Piccola biblioteca di letteratura inutile: O. Welles, *Moby Dick. Prove per un dramma in due atti, Adattamento per la maggior parte in versi sciolti del romanzo di Herman Melville*, trad. di M. Rossari, introduzione di P. Mereghetti, Piccola Biblioteca di Letteratura Inutile, Edizioni Italo Svevo, Trieste-Roma 2018.

² O. Welles, *Moby Dick. Prove per un dramma in due atti*, cit., p. 30.

³ Orson Welles, *Interview with John K. Hutchens*, The New York Post, 24th November 1937, riportato in C. Fernández-Vara, *Orson Welles' Intermedial Versions of Shakespeare in Theatre, Radio and Film*, Thesis (S.M.) – Massachusetts Institute of Technology, Dept. of Comparative Media Studies, 2004, p. 22, (trad. dell'autore).

⁴ Il 30 agosto 1946 Welles presenta una versione radiofonica di *Moby Dick* come parte del Mercury Summer Theatre of the Air. Il Mercury Summer Theatre era una serie radiofonica della CBS prodotta, diretta e interpretata dallo stesso Welles che trasmetteva adattamenti drammatici di classici della letteratura e film 'compressi' in singoli episodi di trenta minuti! Considerando che le versioni audio attualmente in commercio del libro di Melville richiedono mediamente un tempo di ascolto di 24 ore, si può avere un'idea del gigantesco lavoro di taglio e montaggio operati da Welles. Ora, un adattamento così radicale per non essere 'riduttivo', per non appiattare il testo, per illuminarlo nella sua essenza, e allo stesso tempo fare di *Moby Dick* un radiodrama emozionante e coinvolgente, aveva una sola strada: quella di assumere il vincolo (la durata e il mezzo) come uno sprone per esplorare e sperimentare la potenzialità espressive dei diversi linguaggi di creare un nuovo o diverso modo di attivare la potenza incandescente del testo melvillian. È qui che la sua originalità e la sua forza creativa acquistano visibilità. Intenso il lavoro sul testo che prende dal gigantesco territorio verbale del romanzo i momenti di maggiore intensità shakespeariana – le parti narrate in prima persona (la voce di Ismaele) e i dialoghi tra Achab e la sua ciurma – per farne materia di una intensa espressività vocale. Ma la narrazione è affidata anche alla musica e agli effetti sonori. Fondamentale la collaborazione di Bernard Hermann; compositore che firma, oltre alla colonna sonora di *Quarto Potere*, quelle elettrizzanti di molti film di Hitchcock, da *La Donna che visse due volte* a *Psycho*, sino a *Taxi Driver* di Martin Scorsese.

⁵ Orson Welles, *Intervista*, in P. Bogdanovich, *Il cinema secondo Orson Welles*, Il Saggiatore, Milano 2016, p. 62.

⁶ O. Welles, *Moby Dick. Prove per un dramma in due atti*, Atto I, cit., p. 19.

⁷ *Ibid.*

⁸ Orson Welles in *Moby Dick (Theatre London)*, 1955, <<https://collections.tepapa.govt.nz/object/567685>>, (08/2022).

⁹ O. Welles, *The Director in the Theatre Today*, 1939, riportato in, P. Arthur, *Out of the Depths. Citizen Kane, Modernism, and the Avant-Garde Impulse*, in J. Naremore (a cura di), *Orson Welles's Citizen Kane: A Casebook*, Oxford University Press, 2004, p. 263, (trad. dell'autore).

¹⁰ Trascrizioni da: *Elio De Capitani racconta Moby Dick alla prova*, <<https://www.youtube.com/watch?v=OoX2VWIBCQY>>. *Cantiere Moby Dick – Teatro Elfo Puccini*, <<https://www.youtube.com/watch?v=b9xpp0-xumc>>, (08/2022).

¹¹ *Ibid.*

¹² *Ibid.*

spill over the entire stage, bringing to life waves and breakers, and the storm clouds of a tremendous downpour, it really does seem as if it is the swirling vortex of Turner's *Snowstorm* that comes alive on stage.

It is at this moment that we presage another imminent metamorphosis of the sail.

Yes, because when the great canvas detaches itself from the bottom, we clearly appreciate that it is not smooth but scourged with marks, with wounds. It is rugged like the skin of the White Whale which finally makes its appearance in order to carry Ahab down into the abyss.

Translation by Luis Gatt

¹ *Moby Dick – Rehearsed* is the stage "reduction" of Melville's masterpiece, written and directed by Orson Welles in 1955. A drama in two acts, the play was staged from June 16 to July 9, 1955 at the Duke of York's Theatre in London. The original cast included, in addition to Welles who played three roles (the impresario of the theater company, Father Mapple and Ahab), Christopher Lee, Kenneth Williams, Joan Plowright, Patrick McGoohan, Gordon Jackson, Peter Sallis and Wensley Pithey. Welles' text, first published in New York by Samuel French in 1965, remained unpublished in Italy until 2018 when it appeared under the title *Moby Dick. Prove per un dramma in due atti*, published by the Italo Svevo publishing house in its series Piccola biblioteca di letteratura inutile: O. Welles, *Moby Dick. Prove per un dramma in due atti, Adattamento per la maggior parte in versi sciolti del romanzo di Herman Melville*, Italian translation by M. Rossari, introduction by P. Mereghetti, Piccola Biblioteca di Letteratura Inutile, Edizioni Italo Svevo, Trieste-Rome 2018.

² O. Welles, *Moby Dick. Prove per un dramma in due atti*, Op. cit., p. 30.

³ Orson Welles, *Interview with John K. Hutchens*, The New York Post, November 24, 1937, quoted in C. Fernández-Vara, *Orson Welles' Intermedial Versions of Shakespeare in Theatre, Radio and Film*, Thesis (S.M.) – Massachusetts Institute of Technology, Dept. of Comparative Media Studies, 2004, p. 22

⁴ On August 30, 1946, Welles presented a radio version of *Moby Dick* as part of the Mercury Summer Theatre of the Air. The Mercury Summer Theatre was a CBS radio series produced, directed, and featuring Welles, which broadcasted theatrical adaptations of literary classics and films 'compressed' into single thirty-minute episodes! Considering that the currently commercially available audio versions of Melville's book take an average of 24 hours to listen to, it is possible to get an idea of the gigantic amount of cutting and editing done by Welles. There was only one way of achieving such a radical adaptation without becoming 'reductive', without flattening the text, capable of illuminating it in its essence, while at the same time making *Moby Dick* an exciting and engaging radio drama: that of accepting the constraint (the duration and the medium) as an incentive for exploring and experimenting with the expressive potential of different languages in order to create a new or different way of activating the passionate power of the Melvillian text. It is in this that its originality and creative force acquire visibility. The work on the text is intense, taking from the gigantic verbal territory of the novel those moments of greatest Shakespearean intensity – the sections narrated in the first person (Ismael's voice) and the dialogues between Ahab and his crew – turning them into the subject of intense vocal expressiveness. But the narration also relies on music and sound effects. The collaboration with Bernard Hermann is fundamental in this respect; Hermann had composed not only the music for *Citizen Kane*, but also the thrilling soundtracks of many of Hitchcock's films, from *Vertigo* to *Psycho*, as well as of Martin Scorsese's *Taxi Driver*.

⁵ Orson Welles, *Intervista*, in P. Bogdanovich, *Il cinema secondo Orson Welles*, Il Saggiatore, Milan 2016, p. 62.

⁶ O. Welles, *Moby Dick. Prove per un dramma in due atti*, Atto I, Op. cit., p. 19.

⁷ *Ibid.*

⁸ Orson Welles in *Moby Dick (Theatre London)*, 1955, <<https://collections.tepapa.govt.nz/object/567685>>, (08/2022).

⁹ O. Welles, *The Director in the Theatre Today*, 1939, quoted in, P. Arthur, *Out of the Depths. Citizen Kane, Modernism, and the Avant-Garde Impulse*, in J. Naremore (ed.), *Orson Welles's Citizen Kane: A Casebook*, Oxford University Press, 2004, p. 263

¹⁰ Transcriptions from: *Elio De Capitani racconta Moby Dick alla prova*, <<https://www.youtube.com/watch?v=OoX2VWIBCQY>>. *Cantiere Moby Dick – Teatro Elfo Puccini*, <<https://www.youtube.com/watch?v=b9xpp0-xumc>>, (08/2022).

¹¹ *Ibid.*

¹² *Ibid.*

ISSN 1826-0772



9 771826 077002 >