

Esplorare la commedia romantica shakespeariana al Silvano Toti Globe Theatre di Roma: conversazione con Loredana Scaramella (parte seconda)

Maddalena Pennacchia e Fabrizio Deriu

Nella prima parte dell'intervista (MJ, 9, 2, 2020, pp. 129-143) abbiamo esaminato la produzione della *Dodicesima notte* del 2020, lavorando sulla memoria dello spettacolo *live*; in questa seconda parte, invece, andiamo a ritroso nel tempo per passare in rassegna le commedie messe in scena dalla regista romana Loredana Scaramella al Silvano Toti Globe Theatre a partire dal 2006, con le sue versioni, più volte riprese negli anni, del *Molto rumore per nulla*, *Come vi piace* (2007), *Il mercante di Venezia* (2008), *La bisbetica domata* (2018). Si tratta di un'operazione resa possibile anche dall'Archivio Silvano Toti Globe Theatre, che raccoglie in forma digitale registrazioni filmate integrali, fotografie, bozzetti, note di regia, rassegne stampa, dati statistici e studi critici. L'archivio, allocato presso il Centro multimediale del Dipartimento di Lingue Letterature e Culture Straniere dell'Università Roma Tre¹, è uno strumento prezioso che il maestro Gigi Proietti ha contribuito a creare grazie a un accordo di collaborazione con l'istituzione universitaria per catalogare e conservare materiali audiovisivi e di altra natura, allo scopo di contrastare la perdita di memoria intrinsecamente relativa alle arti performative. Dal 7 giugno 2021, per celebrare la memoria dell'artista recentemente scomparso, il teatro ha cambiato il suo nome in Gigi Proietti Globe Theatre Silvano Toti.

Maddalena Pennacchia: *Loredana, anche tu sei, come me, nel team che ha promosso la costituzione di questo archivio². Cosa significa per te un archivio del Globe Theatre?*

¹ <<http://bacheca.uniroma3.it/archivio-globe/>> ultimo accesso 4 giugno 2021.

² Maddalena Pennacchia, *A Digital Archive for Shakespeare in Performance: the Silvano Toti Globe Theatre Archive*, «Lingue e Linguaggi», Special Issue - Experiencing Shakespeare in a Digital Environment, ed. by Maddalena Pennacchia, Alessandra Squeo and Reto Winckler, Volume 44 (2021), in corso di stampa.

Loredana Scaramella: Un archivio ha di per sé una forte connessione con il tema della memoria. L'archivio di un teatro è, più di ogni altro, lo strumento di una missione impossibile: quella di farsi argine alla corruzione che il tempo opera rispetto a ciò che abbiamo visto, ascoltato e che ancora parzialmente ricordiamo. Certamente il cuore pulsante dello spettacolo è perduto nel momento in cui finiscono gli applausi. Quello che può essere rintracciato e richiesto a un archivio dal punto di vista sentimentale, per tutti coloro che come me hanno partecipato fin dall'inizio all'avventura del Globe (dall'organizzatore Alessandro Fioroni a Cinzia D'Angelo, responsabile dell'ufficio stampa), è un aggancio con le nostre personali esperienze ed emozioni, un rinnovarsi in noi di quanto è stato. Oggi che Gigi Proietti non c'è più, l'Archivio, da lui fortemente voluto e appoggiato con altrettanta forza da Maria Teresa Toti, che ne è attualmente il Presidente onorario, resta a testimoniare il suo modo popolare e colto di fare teatro, un modo che ha cercato di portare avanti in questa esperienza come in quelle che l'hanno preceduta, dal Teatro Tenda al Brancaccio, passando per l'esperienza didattica del Laboratorio di Esercitazioni Sceniche. Dal punto di vista più generale l'Archivio consente a chi non ha potuto godere o soffrire di quanto andato in scena non solo di farsi un'idea, ma anche di analizzare, studiare, riflettere sul cammino che gli attori e i registi, i costumisti e i musicisti hanno percorso rispetto a quel particolare testo, in quella particolare occasione. Pur non sottraendo del tutto lo spettacolo alla corruzione del tempo, registrazioni audiovisive e documentazione sottraggono tuttavia il testo teatrale alla condanna a essere soltanto testo scritto, opera letteraria, cioè ben altro che teatro. L'archivio del Silvano Toti Globe Theatre però, oltre a questo compito che lo accomuna ad altre istituzioni simili, ha un valore supplementare: quello di raccontare un'avventura, dalla prima messa in scena fino alle ultime stagioni, di uno spazio particolarissimo, curiosamente inserito in un contesto apparentemente estraneo. Solo l'estro di Proietti, votato a un gusto geniale per la contaminazione, poteva concepire un teatro elisabettiano nel cuore di una storica villa romana. D'altra parte è destino comune ad altri edifici adiacenti. Già alla fine del Cinquecento infatti Scipione Borghese aveva concepito Villa Borghese come una «villa di delizie» in grado di accogliere tanti piccoli mondi relativi ad esperienze ludiche ed estetiche di provenienze diverse: Piazza di Siena e il Galoppatoio, il Palazzo con le sue opere preziose, l'Aranciera. Quindi, tutto sommato, perché non il Globe? Ma un ulteriore motivo di senso dell'Archivio è il farsi luogo d'accoglienza dell'incontro tra il palcoscenico e gli studiosi. Questi due

mondi, spesso separati e antagonisti, in questo caso hanno trovato la possibilità di convivere in un accordo proficuo per entrambe le parti. L'interesse generoso dell'Università Roma Tre, impegnata con il suo Dipartimento di Lingue Letterature e Culture Straniere, dà dignità al lavoro di anni in un teatro che in altri paesi sarebbe stato più celermemente identificato come un luogo di elezione per la diffusione e lo studio di un repertorio prezioso come quello shakespeariano. E solo grazie a quest'incontro, credo, si renderà giustizia alla linea della direzione artistica, spinta a cercare una possibilità di rendere presenti e fruibili le storie di Shakespeare. Proietti ha lasciato un'eredità immateriale che riguarda tutto quello che si è creato intorno alla struttura architettonica del Globe: a cominciare dal gruppo di registi (Marco Carniti, Riccardo Cavallo, Daniele Salvo e Melania Giglio) i quali, con le loro differenze accolte e sollecitate dalla Direzione Artistica, hanno contribuito alla sperimentazione di un linguaggio relativo a questo repertorio, cresciuto attraverso il confronto con il pubblico e il lavoro di una compagnia che, con una sorta di elastica alternanza, si presenta oggi come una compagnia stabile. La disponibilità di Proietti e la sua intelligenza sono state quelle di proporre uno spazio storico, la replica di un teatro elisabettiano, ma non di condizionare gli allestimenti che venivano ospitati: il Globe utilizza sia l'illuminazione artificiale che quella naturale, non rinunciando a un sistema di amplificazione e di fonica molto raffinato, contrariamente a quanto una linea più filologica potrebbe suggerire. A differenza di quanto accade in altre strutture simili, l'aspetto antiquario è stato sostituito da una grande libertà nella modalità di affrontare i testi sia a livello di regia che nella scelta dei linguaggi. Il dato unificante e che caratterizza tutte le esperienze simili alla nostra è comunque una grandissima semplicità di allestimento. In comune c'è la mancanza di macchinari scenici, una esaltazione della drammaturgia del costume e molte invenzioni povere. Esiste un punto di equilibrio tra filologia e alterazione, adattamento, dislocazione. Il tentativo è quello di sperimentare l'allargamento delle trame del testo forzandolo, ma senza manomettere la struttura e il tessuto verbale. Questa è l'eredità immateriale del Globe di Proietti e l'Archivio raccoglie la testimonianza di questa eredità.

Pennacchia: *Nel 1993 usciva nelle sale cinematografiche il Much Ado About Nothing di Kenneth Branagh, un artista impegnato per tutto il decennio degli anni Novanta a rendere Shakespeare popolare presso il grande pubblico per mezzo del cinema. La sua versione della commedia, girata in Italia e con un cast*

di attori americani di grande attrattiva, di certo non noti principalmente come shakespeariani (come Denzel Washington e Keanu Reeves), ebbe un successo notevole. Ti chiedo, Loredana, se (e nel caso quanto) ha impattato nei primi anni Duemila lo Shakespeare cinematografico sul tuo lavoro in generale e sulla tua prima versione del Molto rumore, che è caratterizzata da un'atmosfera molto briosa e dinamica, aiutata dall'utilizzo non secondario della pizzica, una trovata musicale e coreutica che incontrò subito il favore del pubblico.

Scaramella: Ho sempre pensato che l'inconscio sia molto più attento e attivo di quanto noi possiamo immaginare. Questo è il motivo per il quale quando ho messo in scena *Molto rumore per nulla* ho evitato di rivedere il film di Kenneth Branagh. Volevo avere la mente sgombra da ogni suggestione che potesse condizionare troppo l'immaginazione. Quando era uscito il film, avevo amato tutto quanto riguardava la lettura dei personaggi, il cast, lo stile, ma non quella scelta di esaltazione estetica del paesaggio. L'Italia secondo me è più forte e meno calligrafica, meno esotica di quanto non risulti al gusto anglosassone attuale. In Shakespeare la sostanza dell'attrazione è data anche dalla cupezza, dalla profondità complessa delle passioni, dal notturno che fa da contrappeso allo splendore scintillante del sole, dell'umorismo e della musica. Il dato fondamentale, per me, è che gli allestimenti shakespeariani di Branagh sono stati un propellente per dirigerci verso messe in scena fedeli al testo ma segnate anche da un carattere di estrema libertà. Nella mia vita ho assistito a molti spettacoli shakespeariani. Quelli che mi hanno più colpita portano la firma di Carmelo Bene ed Eimuntas Nekrosius, in epoche e con modalità diverse. Però erano vere e proprie riscritture, con interventi drammaturgici, manipolazioni del testo, fortissime stilizzazioni. Al di là della grandezza dei due riferimenti, io non sentivo il bisogno di andare su un terreno così estremo, almeno in quella prima occasione. È con il Globe che a Roma è nata l'abitudine di frequentare il repertorio shakespeariano. È un posto dedicato a questo. Ma fare Shakespeare per un pubblico a cui non è familiare richiede grande attenzione e un uso mirato e misurato di riscritture e adattamenti. Inoltre *Molto rumore per nulla*, pur essendo a mio avviso una commedia perfetta, a seguito di vari allestimenti non particolarmente felici, nel periodo in cui l'abbiamo proposta non veniva considerata appetibile per il pubblico. In realtà io percepivo un nucleo drammatico forte nel testo e cercavo qualcosa che, pur non stravolgendone la struttura e i dialoghi perfetti, imprimesse alla storia un carattere di frenesia estiva. Ho sempre amato la danza, ho una formazione ormai remota in quel campo, e nei primi anni Duemila

non riesco a stare ferma quando sentivo la musica salentina, la *pizzica* che stava incontrando un successo formidabile grazie all'invenzione della Notte della Taranta, una manifestazione che è cambiata nel tempo ma che, soprattutto nei primi anni, fu un fenomeno di euforia collettiva. Proprio quello che mi sembrava di intravedere nel tessuto del testo di Shakespeare. Così, invece che pensare alla Sicilia dell'opera originale, ho pensato a un Seicento spagnolo nella campagna del Salento bruciata dal sole d'estate, ambientazione ricca di contrasti, legata alla passione, all'innamoramento, a un femminile che in casa si nutre di riti segreti. La morte apparente di Hero mi ricorda i fenomeni di tarantismo legati al rifiuto amoroso, alla partenza dell'amato, anche se di questo è rimasta la musica, certo non un'interpretazione antropologica profonda, troppo complessa e forse inopportuna per un'opera non particolarmente nota al pubblico italiano. Però è anche vero che per me la musica è la sostanza, l'anima di un testo. E la *pizzica*, intesa come danza di possessione e cura, corrisponde al cuore di *Molto rumore per nulla*: lo scioglimento dei nodi che impediscono l'amore.

Pennacchia: *Molto rumore per nulla è anche stata la prima regia interamente firmata da te al Globe di Roma. E in quella produzione del 2006 eri anche la protagonista femminile. Cosa ha significato recitare e dirigere?*

Scaramella: Se a diciott'anni mi avessero chiesto che cosa volevo fare da grande, avrei risposto: poesia in scena. Era un obiettivo ambizioso, viziato da tanti spettacoli di quella incredibile stagione legata alle cantine romane degli anni Settanta con Mario Ricci, Giuliano Vasilicò, Carmelo Bene. Da queste diverse esperienze vissute come apprendista e come spettatrice, il sogno che ho portato con me era proprio quello di una poesia tessuta con strumenti teatrali. Trovo impensabile uno spettacolo senza musica – preferibilmente dal vivo – e senza una specifica qualità di movimento degli attori; cioè senza danza, più o meno esplicita. Il mio amore per il teatro è un virus contratto grazie alla presenza in scena dei corpi e delle voci di due grandi artisti che ho visto quando non ero ancora in grado di definirne le capacità, ma solo di percepirne l'effetto. Ricordo soltanto che la prima volta che vidi *l'Amleto* "optical" di Carmelo e *Avita murì* con Leo de Berardinis e Perla Peragallo si produsse in me qualcosa di irrefrenabile. Non volevo più stare seduta, volevo stare sul palco non però solo come attrice, volevo proprio pensarlo tutto, lo spettacolo, come facevano loro. Ho continuato per anni a inseguire tacitamente questa chimera e quando l'ho sfiorata ho scoperto quanta

energia, quanta concentrazione e quanto amore per quello che facevo e per le persone con le quali lo facevo fosse necessario per arrivare, all'andata in scena, a un prodotto ancora vivo ma in qualche modo pronto per essere offerto al confronto col pubblico. È un rapporto carnale. Pensare un allestimento senza essere all'interno dello spettacolo per me è impossibile. In questi ultimi anni in cui sono stata «fuori» (*solo regista*) ho imparato ad essere nello spettacolo in tante diverse fisicità quante sono quelle dei miei compagni sul palcoscenico, a prendere a prestito, a condividere i talenti, le voci e i corpi degli attori che collaborano con me. È come vestirsi per un po' delle qualità di un altro, guardare la storia dal suo punto di vista, con i suoi mezzi, in un modo che non limita la mia presenza ma allarga l'orizzonte a qualcosa che non potrei mai ipotizzare senza la compagnia e senza le persone che da sempre collaborano con me, primo fra tutti Alberto Bellandi, con cui immagino i movimenti di scena. E poiché penso che in palcoscenico ogni dettaglio del racconto sia importante e indispensabile, mi piace molto esaltare le peculiarità dei ruoli minori, dare senso alle incongruenze narrative o semplicemente usarle. In palcoscenico a volte quello che appare insensato sulla pagina ha un suo senso molto efficace.

Pennacchia: *Cosa ricordi di quella esperienza?*

Scaramella: Dell'allestimento di *Molto rumore* ricordo tutto. Le prove al Teatro Brancaccio, ma prima ancora i provini al Brancaccino, una specie di ridotto del teatro inventato da Gigi da una sala prove, dove qualche anno prima avevamo fatto le selezioni per il suo *Romeo e Giulietta*; la fuga a Santa Maria Maggiore la mattina del 5 agosto per vedere il miracolo della neve: una cascata di petali di rose bianche a ricordare la neve ad agosto, quel giorno proverbialmente impossibile in cui secondo Beatrice cadranno le sue resistenze rispetto all'amore. E quei petali sono finiti in scena, come uno scroscio di neve di carta per festeggiare nel finale le nozze delle due coppie dei protagonisti. Ma quello che ricordo maggiormente di *Molto rumore per nulla*, primo spettacolo con una compagnia fuori misura rispetto a quelle alle quali ero abituata – fondamentalmente venivo da spettacoli per solisti, al massimo due personaggi – è la paura. Una sana paura, che non annichilisce ma fa da motore alle idee e costringe ad affrontare l'ostacolo nel momento in cui si presenta. C'erano mattine – amo provare di mattina, soprattutto al Globe – in cui avrei pagato per avere l'intuito felice e velocissimo di Proietti, oppure due giorni in più per pensare ad una bella

soluzione. Ma la soluzione, bella o brutta che fosse, dovevo trovarla in quel momento. E il grande trampolino di Shakespeare mi ha sempre aiutata. Guardare il testo, cercare nei versi l'origine dei movimenti, delle azioni, delle attività: tutto è già lì. Sembra ovvio, ma una volta compreso e attraversato il testo, cambia profondamente il modo di procedere e permette di scoprire che all'interno di quei limiti apparenti c'è una grande possibilità di gioco. Condividere questo viaggio con gli altri è stato particolarmente entusiasmante. Alcuni fra gli attori con cui collaboro pensano che io dia troppa libertà agli interpreti. Non sempre, direi. Mauro Santopietro *alias* Benedetto non sarebbe d'accordo. Le prove dei suoi *solo* sono state una battaglia più vivace di quelle scritte da Shakespeare, forse per questo poi il pubblico li ha amati. Però probabilmente è vero, mi piace essere superata, messa in crisi, sorpresa: è uno dei privilegi di un lavoro collettivo. Ed è accaduto in *Molto rumore* più che in altri casi. Un po' perché era un giocattolo nuovo – per il luogo, il numero di attori, la novità del testo – un po' perché mi piace lasciare spazio agli altri. Sono sempre un po' pubblico, anche se la forma finale dello spettacolo mi appartiene profondamente. È a questa inclinazione a non soffocare che devo l'invenzione della maschera di Corniolo, regalo di Carlo Ragone, la costruzione fisica esilarante delle scene delle guardie (Alberto Bellandi e Taiyo Yamanuchi e negli anni successivi Federico Tolardo e Jacopo Crovella) che ogni sera osservavo nascosta dietro una quinta, con l'occhio attaccato a un pezzettino di tulle nero, uno spioncino segreto creato per me da Stefano Cianfichi, lo storico direttore tecnico del Globe. Un grande gioco condiviso. Che è sopravvissuto, forse anche aumentato, quando a interpretare Beatrice nel 2014 è arrivata Barbara Moselli, un'attrice diversissima da me, in grado di restituire al personaggio un lato fisico duro e atletico, anche se pieno di fragilità, e struggermente comico.

Pennacchia: *Oltre ad essere regista e attrice sei stata anche traduttrice del Molto rumore, non è così?*

Scaramella: Era la prima volta che mi cimentavo con una traduzione shakespeariana. Le mie traduzioni sono di norma piuttosto fedeli, riscrivo molto poco e soltanto se è veramente necessario. Con questo intendo dire che il proposito di una traduzione è recuperare la sostanza più profonda di una commedia, e la musica gioca un ruolo cruciale in questa riconnessione col fondamento del testo. Penso che soltanto se arriviamo alla radice di un gioco di parole o di una situazione possiamo creare

un nuovo mondo in superficie, come se fossero due rami che crescono dalla stessa radice. In *Molto rumore per nulla* c'erano soltanto pochissimi cambiamenti nella struttura e quasi nessun taglio. La commedia restituiva la sensazione che fosse una sorta di adattamento, ma è un effetto legato ai temi che colpiscono il pubblico contemporaneo e che sono già nel testo. E mostrano il rapporto uomo-donna in una prospettiva moderna. Beatrice sembra una femminista inflessibile, ma quando si innamora mostra in modo comico la sua vulnerabilità; anche Benedetto è comico quando mostra la fragilità delle strutture che ingabbiano il comportamento maschile. Quando scelgo di collocare una commedia in un'epoca diversa da quella contemporanea a Shakespeare – come nel caso del *Mercante* o della *Bisbetica* – aggiungo un notevole apporto musicale che rafforza la collocazione temporale (le canzoni in un certo senso diventano parte del testo teatrale) e cerco sempre di non cambiare il testo vero e proprio.

Pennacchia: *Ecco, a proposito della diversa collocazione temporale e del ruolo della musica, perché hai deciso qualche anno dopo il Molto rumore di mettere in scena Il mercante di Venezia dove, per l'appunto, hai cominciato ad esplorare la possibilità di utilizzare altre epoche per ambientare la narrazione? In questo caso la Venezia di fine secolo XIX, in cui alla sensualità del tango si contrapponeva il rigore solenne della musica ebraica. Ci racconti qualcosa di quest'altra avventura?*

Scaramella: Dopo la fatica di un testo come *As you like it*, affascinante ma pieno di trappole e allestito in una stagione difficile, la proposta di occuparmi del *Mercante di Venezia* mi sembrò l'invito a una passeggiata di piacere. In realtà la prima versione, nella quale interpretavo Porzia, era molto tradizionale. C'era negli intermezzi un gioco di contrasti con un segno comico molto forte, quasi macchietistico, così come mi sembrava di leggerlo nel testo che è estremamente violento rispetto a qualunque minoranza. L'allestimento soffriva un po' della mancanza di un pensiero saldo che andasse oltre la favola nota anche agli spettatori meno abituati a Shakespeare. Quando il teatro ha deciso di riprendere lo spettacolo nel 2015, avevo più chiaro cosa raccontare con quel materiale. Quello che mi aveva colpito, fin dalla prima versione, era che l'intolleranza per il diverso si muove in un gioco di specchi: da Antonio (Fausto Cabra) a Shylock (Carlo Ragone), a Bassanio (Mauro Santopietro) a Porzia (Sara Putignano). La libbra di carne è una misteriosa sintesi di qualcosa che va oltre il potere dell'oro: è la dignità che

nessuno dei protagonisti riconquista alla fine della storia. Antonio è il primo ad essere tradito da Bassanio, che per buona parte della vicenda lo tratta come una banca a cui attingere per la sua conquista amorosa, Shylock è tradito dalla legge, che non rispetta il suo legittimo contratto, la fiducia di Porzia è tradita da Bassanio, che a un certo punto le preferisce Antonio, in un rigurgito di passione ed amicizia. Se è vero che ogni spazio teatrale condiziona la struttura del racconto e in certi casi anche la scelta della materia da trattare, negli anni ho capito che per me è la collocazione storica di uno spettacolo che mette a fuoco e illumina, fra i tanti che contiene, quei temi che per me è più urgente raccontare. In questo caso la scommessa dell'allestimento è stata quella di raccontare la storia – senza perdere il carattere di commedia – spostando il racconto di una riflessione sulla giustizia, piena di affilata ironia sull'amore e sul denaro, dalla Londra del Cinquecento, nascosta dietro l'apparenza della città lagunare descritta da Shakespeare, ad una Belle Epoque di fantasia dal sapore proustiano. Spostare così la vicenda significava evidenziare i temi del dibattito che aveva scosso la vita culturale europea alla fine del diciannovesimo secolo: il caso Dreyfus, sospettato di tradimento in quanto ebreo, e la persecuzione di Wilde, processato e imprigionato in quanto omosessuale. I due contendenti della storia, Shylock e il mercante Antonio, in questa chiave sono rappresentanti di due categorie rimosse o offese dall'opinione pubblica e dagli interessi che la sostenevano, sottoposti entrambi ad un pensiero che li emargina perché non fedeli alla norma, diversi. Vista così, la contesa fra Shylock e Antonio si fa struggente come un conflitto tra fratelli. E non c'è musica che racconti questo mondo fatto di attrazione e repulsione quanto il tango. Mi è arrivata insieme alle immagini di una solitudine tutta maschile, alle prime foto di ballerini pericolosamente allacciati nella danza nei salotti dei primi del Novecento; un elemento trasgressivo in opposizione alle canzonette d'amore che nutrivano nel frattempo l'immaginario di fanciulle di buona famiglia. Dal contrasto fra queste atmosfere sonore e i motivi kletzmer che accompagnano le scene più drammatiche prende forma il tessuto musicale della commedia, che non prevede interruzioni, neppure durante l'intervallo. Come già in *Molto rumore per nulla*, anche nel *Mercante* – grazie alla disponibilità creativa dei musicisti e degli attori – l'intervallo si trasforma in un momento di comunicazione più diretta con il pubblico, senza che venga sospesa l'atmosfera della storia. In *Molto rumore per nulla* i ragazzi della masseria inscenavano una serenata alle donne del piccolo borgo e alla fanciulla che la mattina dopo deve andare in sposa; qui Lancillotto

(Federico Tolardo) e Jessica (Mimosa Campironi) vivono un capitolo della loro storia d'amore mai realizzata. Non solo musica quindi, ma una sorta di intermezzo narrativo che tiene viva la sensazione di essere immersi in un mondo definito dalle mura del teatro.

Fabrizio Deriu: *Anche per La bisbetica domata hai optato per una dislocazione temporale, ambientando la vicenda nell'Italia fascista alla fine degli anni Trenta, appena prima della seconda guerra mondiale, con l'intenzione – se ho ben inteso le tue note di regia – di offrire un contesto che potesse amplificare le risonanze contemporanee del tema dello scontro dei generi. Trovo estremamente interessante il fatto che le originali chiavi di lettura che offri con le tue regie passino da un lato attraverso il rigoroso rispetto del testo integrale shakespeariano, e dall'altro (ma tutt'altro che in contraddizione) attraverso uno scrupoloso e raffinato lavoro di adattamento e traduzione, con una specifica attenzione alla “teatralità” delle scelte linguistiche che operi.*

Scaramella: Tradurre mi ha sempre affascinato: è lo strumento che soddisfa la curiosità e la necessità di conoscenza dell'altro. All'inizio della mia carriera ho collaborato con alcune case editrici come traduttrice dall'inglese e dal francese. Questo lavoro mi ha insegnato un grande rispetto per il testo originale ma anche la coscienza della assoluta necessità di una traduzione finalizzata. Ferma restando la gratitudine per la tradizione letteraria che ha preservato le parole di Shakespeare sia nell'originale che nelle sue varie traduzioni, io penso che per chi fa teatro è necessario riportare quelle parole nel luogo dove sono nate: sul palcoscenico. Durante le prove spesso mi ritrovo a lottare per rispettare giochi metrici e ritmici che possono sembrare più fedeli al testo originale, ma devo tenere sempre conto della dicibilità delle parole e dell'effetto in termini di chiarezza ed efficacia su un pubblico contemporaneo. Inoltre io ho lavorato prevalentemente sulla commedia ed è inevitabile tenere conto di quello che è assolutamente intraducibile: giochi di parole, allusioni riferite a dinamiche interpersonali che non esistono più. In un teatro “vuoto” com'è il Globe le parole sono mattoni, decorazioni, pietre che definiscono un mondo. Quando leggi un testo sei certamente meno interessato agli effetti comici, ma tutto cambia quando c'è una sala gremita. La commedia è stata scritta per il pubblico e deve mantenere la sua efficacia. E in questo viaggio nella terra di Shakespeare, metodologicamente io e i miei attori siamo stati sempre più vicini ai giochi teatrali di William Kemp che alla interpretazione letteraria di Shakespeare. Il problema di portare le parole sul palcoscenico perché siano comprese

dal pubblico spesso richiede un sano tradimento della letteralità della traduzione. Questo si estende anche all'idea complessiva dello spettacolo, alla sua veste estetica e alla collocazione storica. Michelangelo Antonioni afferma che non bisogna lasciare che un film finisca con la fine del film, ma che si prolunghi all'esterno di sé stesso, proprio dove siamo noi, dove viviamo noi che siamo i protagonisti di tutte le storie. Lo stesso vale per il teatro che, da qualunque epoca ci arrivi, serve ad interpretare il presente e a rispondere alle nostre domande di oggi. Per il mio lavoro l'allestimento della *Bisbetica Domata* è stato esemplare. Ho sempre trovato molto difficile ridere per la doma di Caterina, per quanto tecnicamente ci siano dei motivi di forte divertimento. Trovo che, nella versione che esclude la cornice, cioè la storia della beffa ai danni di Sly e la rappresentazione dei comici, è una ennesima favola popolare legata a una tradizione che vede nella donna bisbetica l'oggetto dello scherno degli uomini e delle donne addomesticate. Sinceramente non provo nessuna particolare attrazione per il racconto proposto in questa forma. Anzi, mi inquieta e mi rattrista. La scommessa per me era trovare una collocazione temporale che giustificasse un rapporto di questo tipo per indagarlo, e mi è sembrato impossibile superare la soglia dell'ultima guerra. Credo che sia l'ultimo momento della nostra storia in cui è lecito per un individuo decidere di domare qualcuno senza far sorgere un dubbio, uno scrupolo, il sospetto di un programma pericolosamente colpevole nei confronti della dignità umana. Dopo l'ultima guerra è impossibile: non solo per quello che succede dal punto di vista del costume, della vita quotidiana (le donne hanno mandato avanti città e nazioni, quando gli uomini erano al fronte), ma anche per tutto quello che durante la guerra è successo. La doma non riguarda esclusivamente il rapporto uomo-donna: la manipolazione, l'addomesticamento sono quello che cerchiamo di mettere in atto quando la ragione perde terreno e scompare il rispetto dell'altro – che fa parte dell'etica alla quale dovremmo sottostare. La forza ha il sopravvento e l'amore sbiadisce. *Ma l'amore no* era infatti il mio sottotitolo. L'amore non può esserci, se non come la percezione di quello che non c'è, di un'assenza. Il racconto di un'assenza è quello a cui è deputato il teatro, a cui è deputata la creazione artistica in generale. In questo caso, è deputato al racconto dell'assenza dell'amore. Nel momento in cui l'altro viene offeso, d'amore non si può parlare. Il racconto di come ci si abbandona all'amore, di come si cede all'amore è un altro capitolo dei "teatri di coppia" creati da Shakespeare, quello di Beatrice e Benedetto, ma non riguarda Caterina e Petruccio.

Pennacchia: *In queste coppie impareggiabili della commedia shakespeariana la personalità di chi le interpreta e la chimica che si crea nella coppia sono cruciali. Tu che sei anche una professionista del casting sia per il cinema che per la televisione cosa ne pensi?*

Scaramella: Carlotta Proietti, che è stata l'interprete di Caterina, è una giovane donna che non ha vissuto le lotte degli anni Settanta che hanno portato ad un nuovo rapporto fra le donne e la socialità, il mondo del lavoro, il costume; quello che è cambiato lo ha avuto in eredità. Ma anche per lei questa doma creava una zona di inquietudine e anche di dolore. Non possiamo dimenticare che nel nostro paese più di otto milioni di donne subiscono violenza quotidiana di varia natura. Portare a teatro circa mille persone a sera e ridere per la violenza che viene perpetrata contro una donna per ridurla alla volontà di un uomo non mi sembrava una buona idea. Non posso sottovalutare anche il contributo dell'interprete di Petruccio, Mauro Santopietro: pur fornendo al testo e al personaggio una dimensione roboante e assertoria, così come anche previsto da tanti modelli dell'epoca fascista che è quella nella quale noi collochiamo la storia, a mano a mano che procedevamo con il lavoro cominciava a mostrare dei cedimenti nella solidità con cui questo personaggio si andava costruendo in lui. La struttura scelta è una sorta di cannocchiale: una compagnia di attori di oggi interpreta dei personaggi che sono gli attori di una compagnia di avanspettacolo e un caposettore di epoca fascista con i suoi collaboratori che decidono di mettere in scena uno spettacolo per creare un'occasione di beffa ai danni di un ubriacone calderaio, nella nostra versione un anarchico. Questo, ovviamente, crea molteplici livelli di lettura e di interpretazione. Arrivato alla fine del percorso, il nostro Petruccio, ovvero il caposettore che ha interpretato Petruccio, è come slamato nel suo tessuto di potere. Il tentativo di addomesticamento rappresentato nella "commedia" lo ha impegnato a fondo, lo ha svuotato della curiosità che è sempre necessaria nei confronti dell'altro come universo indipendente da sé, e alla fine della rappresentazione è come vinto, non vincitore; perché, se nella rappresentazione il gioco è quello della doma, nel momento in cui colui che deve essere domato è condotto ad un'assenza di reazione e quindi la doma è riuscita, il gioco finisce sì, ma per entrambi, e la volontà annullata dell'altro crea un vuoto, un'assenza di gioco. È la fine del *ludus*, non si può più fare niente, non c'è più possibilità di rappresentare. Rimane l'essere svuotato di tutte le sue possibili alternative che erano in gioco fino a quel momento. Quindi si torna alla beffa, si chiude questa bolla,

che è stata illusoria ma sostanziale per tutti, e ci si ritrova nel mondo reale. Un mondo nel quale però l'illusione ha lasciato traccia, in cui sono avvenute delle metamorfosi. Questo accade sia a Petruccio che a Caterina, ovvero al caposettore e a Vanda.

Deriu: *Con l'idea della compagnia di avanspettacolo fornisci una specie di cornice, interna invece che esterna come nella versione estesa della commedia, che istituisce comunque un livello di potente metateatralità. Tuttavia lo usi, assai originalmente, per proporre anche una sorta di commento socio-politico.*

Scaramella: La forma della rappresentazione legata all'avanspettacolo nasce dal fatto di avere avuto come protagonista un'attrice e ottima cantante come Carlotta, ma anche una compagnia che ha nel complesso una grande poliedricità. Per questo la dimensione musicale è ancora più accentuata che in passato. C'è sempre stata nei miei spettacoli, ma in questo in particolare ha una connotazione più forte: l'avanspettacolo era sì la Cenerentola del teatro ma era anche il mondo in cui si formava una generazione di grandissimi interpreti (Anna Magnani, Aldo Fabrizi, Alberto Sordi), che poi sono confluiti nel mezzo più vivace dell'epoca, il cinema. La musica consente di entrare in un immaginario composto dalla musica popolare e dalle canzoni che raccontano il costume: il sogno dell'amore, la relazione uomo-donna e i mutamenti del costume stesso. Sta cambiando la definizione di genere: da un lato c'è una sorta di ritorno all'ordine proposto dal regime fascista, per cui la libertà della donna è soprattutto limitata alla zona domestica, anche se non si ignora che la sua opera può trovare spazio negli uffici in ruoli di supporto, nei negozi, nei grandi magazzini, nel mondo del lavoro insomma, ma è niente rispetto a quello che si è scatenato tra gli anni Venti e i primi anni Trenta negli Stati Uniti ma soprattutto in Europa. Mentre negli Stati Uniti le *flappers* portano avanti una libertà estetica e di comportamento tutta solo femminile, nella Mitteleuropa c'è una sorta di deflagrazione del costume che coinvolge anche gli uomini. Tutto viene azzerato dai regimi totalitari, soprattutto in Germania. Ma, con l'emigrazione delle comunità culturali dove la matrice ebraica era molto forte, si ritrova negli Stati Uniti. Alcuni dei materiali che abbiamo adattato nascono negli ultimissimi anni Venti in tedesco o in inglese – e però sono, anche se sconosciuti ai più, dei pezzi cardine della rivoluzione di genere. Uno dei brani non italiani è quello con cui esplose casa Petruccio all'inizio del secondo tempo, che è la traduzione di un testo (Irving Kaufman, l'autore, è emigrato come tanti negli Stati Uniti, ma era tedesco), in cui

si ritrae il capovolgimento di genere. In italiano il titolo è *Lei è lui, lui è lei*. La casa è una rappresentazione della psiche e ho trovato interessante costruire lo spazio di Petruccio come un inquietante deposito di dubbi, di maschili insicurezze e follie fassbinderiane. I costumi, frutto della collaborazione stimolante con Susanna Proietti, hanno la responsabilità di supportare in un gioco tra epoca e reinvenzione i caratteri dei personaggi e di renderli leggibili nei diversi momenti privati e pubblici con una evidente sostanza drammaturgica. L'allestimento, supportato da pochi elementi essenziali di scenografia di Fabiana Di Marco che rimandano a Man Ray e agli accostamenti surrealisti, ruota intorno a tre tavoli e dodici sedie che sono partner degli attori nella costruzione di un universo fatto di passerelle, ribalte, arene per combattimenti, saloni d'aste, seguendo un principio di interazione col pubblico. Proprio la passerella illuminata dalle piccole luci di ribalta mi sembra racchiuda il senso essenziale di una performance viva, di un ponte sospeso fra il palco e il pubblico, spinto a partecipare, mai abbandonato ad una visione passiva della storia. Anche perché di questo testo notissimo ho scelto di dare una lettura che precipita il pubblico nei suoi significati più oscuri e fondi, svelati dal *leitmotif* di *Signora Illusione*, una canzone d'epoca che unisce i temi principali: l'illusione della doma, l'illusione della stessa esperienza teatrale e la nostra speranza. La speranza che un mondo in cui la lotta fra due esseri umani per la supremazia nel rapporto "d'amore" diventi solo un'illusione.

Deriu: *Tra le molteplici facce della tua attività c'è anche quella di insegnante in una importante scuola di teatro, dove hai seguito alcune classi di aspiranti attori. Sono a conoscenza del fatto che al gruppo col quale stavi lavorando nel corso della stagione 2019/20 hai voluto proporre di lavorare per il saggio – a differenza di quel che fai per le regie shakespeariane al Globe – non su una commedia bensì su una tragedia, anzi sulla tragedia shakespeariana per antonomasia, vale a dire l'Amleto. Ora, già l'idea di sottoporre a giovani attori e attrici la scalata di una vetta così impervia, per tanti aspetti, è scelta impegnativa e coraggiosa, ma per di più ti sei trovata a dover far fronte, a spettacolo pressoché pronto per andare in scena, al blocco delle lezioni in presenza e, soprattutto, alla chiusura dei teatri. Non ti sei persa d'animo e hai imboccato la strada di una sperimentazione ad hoc di nuovi mezzi tecnici di comunicazione che ha portato alla realizzazione di una versione dello spettacolo per piattaforma Zoom. Vorrei allora chiederti di dirci qualcosa sia su questa esperienza specifica che, in generale, sul tuo approccio all'insegnamento del teatro e del mestiere dell'attore.*

Scaramella: C'è un germe in questo lavoro come in tutti i lavori artistici che non è relativo al seguire un percorso di conoscenza preconstituita ma è legato alla possibilità di essere affascinati, toccati, travolti da ciò che incontriamo nel nostro cammino, indipendentemente dall'età e dalla formazione. Diciamo che le intenzioni decise a tavolino spesso vengono cancellate dall'occasione che si fa valere. O almeno così è stato per me. Non ho mai pensato di insegnare finché non mi hanno costretto. E quando ho iniziato mi si è aperto un mondo. È stato molti anni fa, con un corso sul comico destinato agli studenti dell'Università di Pavia. Sembrava ovvio, vista la mia collaborazione con Proietti. Inizio triste: sette partecipanti. Finale sorprendente: i partecipanti salgono a diciassette. Ma soprattutto scopro interesse e coinvolgimento in uno scambio che rovescia la mia prospettiva di studente appassionata in altrettanto appassionata docente. Anni dopo, un'attrice che avevo incontrato nella mia attività di casting mi coinvolge in un'esperienza con l'Accademia Nazionale d'Arte Drammatica finalizzata alla preparazione delle audizioni in video. Il corso è diventato una specie di format che rinnova ogni anno e che risulta di grande efficacia. Sembra un paradosso, ma io lavoro soprattutto sullo svezamento dell'attore dalla dipendenza registica, sulla scoperta di una sua autonomia creativa. La didattica specificamente teatrale però è legata alla collaborazione che porto avanti da anni con L'Accademia del Teatro Golden di Roma e nasce con una masterclass sul teatro shakespeariano destinata agli allievi dell'ultimo anno. L'insegnamento teatrale non può prescindere dalla pratica del palco, così mi sono ritrovata alle prese con un allestimento che desse corpo a quello che avevamo studiato in aula. Davanti a varie proposte avanzate dagli studenti, visto che il tema prediletto era quello delle strutture familiari, la scelta è caduta su *Amleto*. Uno spettacolo di quattro ore e mezzo è impensabile in una situazione del genere, quindi l'ho tagliato sulla misura di uno studio che desse la possibilità a tutti gli allievi di partecipare. L'esperienza è stata particolarmente interessante. Questo testo spaventa per l'immensità dei temi affrontati e per la struttura che è moderna e misteriosa. Ho sempre la sensazione di trovarmi nella mente di Amleto, alle prese con la sua rappresentazione del mondo esterno. Dovendo ridurre, ho deciso di tenere ai margini la parte politica e di privilegiare i rapporti tra padri e figli, così frequenti in Shakespeare, e la relazione che i personaggi più giovani hanno con la loro identità che sta prendendo forma. Poter disporre di una distribuzione di ventenni ha dato ai personaggi più adulti un carattere epico: erano "rappresentati", visto che l'incarnazione suonava

improbabile. Invece i giovani – compreso ovviamente Amleto (Giacomo Faccini), ruolo di solito destinato ad una star in età avanzata – erano finalmente anagraficamente plausibili. Anche le battute più complesse sono improvvisamente state illuminate da una luce particolare che le ha strappate alle morte intonazioni delle battute “storiche” riportandole al presente, a un “qui e ora” vivo e credibile. Come per tanti altri gruppi e compagnie, la chiusura di tutti i teatri a causa del Covid-19 nel mese di marzo 2020 ci ha colti mentre ci preparavamo ad una serie di repliche. Il desiderio di non cedere alla necessità del distanziamento e di tenere in vita l’attività ci ha spinti ad utilizzare i mezzi che avevamo a disposizione per continuare a lavorare, in maniera diversa, sul materiale che avevamo già esplorato in presenza. È nato così il progetto della *Zattera di Amleto* che ci ha accompagnati per tutto il tempo del lockdown e ha trasformato uno spettacolo teatrale in una particolare versione *live* in remoto. A differenza dello *streaming* di uno spettacolo già registrato, usando la piattaforma Zoom abbiamo cercato di ricreare quella tensione che nasce dall’incertezza di quello che accadrà, dalla possibilità dell’incidente, e soprattutto dalla necessità dell’ascolto reciproco. Gli attori erano nelle loro abitazioni, in un ambiente con una minima caratterizzazione scenografica, e recitavano la loro parte a favore della telecamera del computer, in diretta. Col titolo *Amleto in un guscio di noce*, lo studio è stato ospitato on-line dall’Università Roma Tre e ha incontrato circa 150 studenti e studentesse universitarie e liceali che hanno avuto la possibilità di confrontarsi con il testo di Shakespeare in un contenitore assolutamente imprevedibile fino a tre mesi prima. Per quanto mantenga vivo il requisito dell’immediatezza del teatro ed esalti le potenzialità del primo piano tipiche del cinema, non sono certa che questa sia una nuova forma di spettacolo destinata a sopravvivere. Non lo escludo, ma soprattutto penso che sia stato un modo intelligente di utilizzare quegli strumenti che spesso sono demonizzati ma che, come tutte le nuove tecnologie, acquisiscono un valore positivo o negativo a seconda dell’uso che se ne fa.

Pennacchia e Deriu: *Per terminare, vogliamo chiederti quale credi che sarà il futuro del Globe Theatre, dopo la scomparsa del suo creatore e direttore artistico, Gigi Proietti?*

Scaramella: Il luogo materiale ha una storia documentata: è stato inventato da Proietti, il Comune di Roma lo ha costruito con l’apporto generoso della famiglia Toti e dentro ci poteva andare qualunque cosa. Infatti a

volte ha ospitato allestimenti diversi rispetto alle scelte esclusivamente shakespeariane che hanno caratterizzato le ultime stagioni, ma non è stato un connubio felice. Il luogo e la sua forma hanno una responsabilità, ma fondamentale è anche lo spirito con cui a questa forma viene dato sangue. Dal materiale ci si sposta sull'immateriale e l'immateriale del Globe è strettamente connesso a una parte della carriera di Proietti, spesso oscurata dalla figura di uomo di spettacolo popolare, una parte che metteva al centro del lavoro rigore, cultura, curiosità per il patrimonio e l'eredità teatrale. A questo si deve l'invenzione del Globe, la scelta delle traduzioni dei testi, il rigore richiesto nella loro messa in scena. E anche quel carattere di vitalità che ha da sempre animato gli allestimenti, con un modo di fare teatro fruibile trasversalmente. Il pubblico di Proietti, da *A me gli occhi, please* in poi, è sempre stato un pubblico interclassista. Questo caratterizza anche il Globe, un esperimento che speriamo non sia destinato a finire. L'impronta di Proietti ha fatto sì che gli spettacoli fossero spesso molto amati. Spesso, ma non sempre. Lo spettacolo popolare frequentemente viene considerato banale, amatoriale, non interessante. Sono punti di vista, spesso soggetti a mutamento. Quando avevo vent'anni chi amava Carmelo Bene detestava il Piccolo Teatro di Milano. Ma il teatro nelle sue diverse forme risponde a pubblici ed esigenze diverse e la sua grandezza è proprio nella appassionata, contrastata tolleranza che permette questa convivenza. Il buon teatro non si trova necessariamente fra le poltrone di velluto o nelle cantine. E poi non esiste il pubblico del teatro ma il pubblico di un teatro. I fili che tengono insieme il tessuto di pubblico, repertorio, attori, linea artistica, sono molteplici e delicati, strettamente connessi e formano l'ideologia di uno spazio. Senza istituzionalizzare la formazione, il Globe ha voluto dire qualcosa per tante generazioni di nuovi interpreti: Lino Guanciale, Michele Riondino, Alessandro Averone, Guglielmo Poggi, Fausto Cabra, Sara Putignano, Mimosa Campironi hanno fatto su quel palco le loro prime esperienze. Io penso che in qualche modo – un po' per la presenza di Gigi e anche per gli altri attori appartenuti alle generazioni passate: Giorgio Albertazzi, Virgilio Zernitz, Carlo Valli, Ugo Pagliani – il Globe sia stato un'occasione di passaggio di sapere, un'occasione di formazione. Perché il concetto di cultura e di formazione non può essere ristretto alla sola istituzione didattica: fa parte del transito verbale, del fare insieme. Il Globe, anche se non ha formalizzato una scuola, ha fatto formazione nel suo produrre spettacoli. Questo è un discorso che riguarda in generale il sapere, che non è generato dalle istituzioni ma vive nel fare, nell'incontro, nel passaggio di esperienze fra chi diver-

samente pratica un'attività o un'arte. Il compito delle istituzioni è raccogliarlo, organizzarlo, custodirlo e in alcuni casi proteggerlo. Non sono assolutamente in grado di dire quale sarà il futuro del Globe, credo però che anche solo per ipotizzarlo sia necessario definire con chiarezza che cos'è un teatro. Un teatro non è solamente il luogo, lo spazio in cui si agisce. Un teatro è fatto dagli attori, dal repertorio, dal pubblico che con quel repertorio e con quegli attori interagisce. Il Globe non è nato quando è finita la sua costruzione ma quando negli anni, ad un certo punto, il pubblico ha iniziato ad interessarsi a quello che accadeva durante l'estate su quel palco. Il senso di comunità di interessi è sostanziale al concetto di teatro. Questo tessuto di relazioni è mutevole, ma ha oggi un suo carattere che ha il diritto di svilupparsi e di crescere grazie a un confronto, a domande e risposte fra coloro che il teatro lo hanno fatto e coloro che lo hanno fruito in questi anni. Credo che l'eredità di Proietti possa e debba radicarsi in questo senso di comunità e che nulla potrebbe nuocere di più alla salute di un teatro che è cresciuto con un suo pubblico del tradimento di questa sua vocazione.