

Esplorare la commedia romantica shakespeariana al Silvano Toti Globe Theatre di Roma

Conversazione con Loredana Scaramella (parte prima)

Maddalena Pennacchia e Fabrizio Deriu

Nel cuore di Villa Borghese sorge, fin dal 2003, la replica di un teatro elisabetiano, il Silvano Toti Globe Theatre, nato da una felice intuizione di Gigi Proietti che lo propose come dono alla città di Roma in occasione delle celebrazioni per i cento anni dalla trasformazione dell'aristocratico parco in giardino pubblico. Walter Veltroni, allora sindaco, accolse con grande entusiasmo il suggerimento e la Fondazione Toti, con atto di moderno mecenatismo, finanziò il progetto: dopo appena tre mesi di lavori il teatro era diventato una realtà. Fu inaugurato, a settembre, con un allestimento di *Romeo e Giulietta* per la regia di Gigi Proietti, che ne è stato il direttore artistico fino alla sua recentissima scomparsa, e da allora la sua lunga stagione estiva, da giugno a ottobre, non si è mai interrotta. Il Silvano Toti Globe Theatre si è conquistato, in poco più di tre lustri, la fama di luogo di elezione per le messe in scena di Shakespeare in italiano, andando ad affiancare il festival shakespeariano di Verona¹. In questo spazio così diverso dalle tradizionali strutture architettoniche delle sale teatrali italiane Loredana Scaramella, regista, attrice e autrice, ha avuto la possibilità di lavorare e sperimentare fin dalle prime stagioni². Con lei si intrattengono in conversazione Maddalena Pennacchia (Università

¹ Per uno studio sul Silvano Toti Globe Theatre (da qui in poi abbreviato, ove possibile, in STGT) nel contesto degli eventi e dei luoghi dedicati a Shakespeare in Europa vedi Lisanna Calvi, Maddalena Pennacchia, "Festivalising Shakespeare in Italy: Verona and Rome", in Nicoleta Cinpoes, Florence March e Paul Prescott (a cura di), *Shakespeare on European Festival Stages*, Bloomsbury Arden Shakespeare, London (in stampa).

² Loredana Scaramella lavora per il teatro e la televisione unendo all'attività di attrice quella nel campo della regia, del casting e della scrittura. Ha collaborato con alcuni fra i protagonisti della scena sperimentale romana tra i quali Mario Ricci e Giuliano Vasilicò, con Benno Besson, con Peppe Barra e Lamberto Lambertini, con Ennio Coltorti, Luca De Fusco, Giancarlo Sepe e con Gigi Proietti. Ha firmato insieme a Giorgio Tirabassi *Infernetto*, e con Carlo Ragone *Intestamé*. Nel 2020 ha tradotto e diretto *Amleto - uno studio* per la compagnia Golden giovani, che ha poi adattato per la piattaforma Zoom durante il lockdown. Al Silvano Toti Globe Theatre, oltre agli spettacoli di cui in questa intervista, ha affiancato Gigi Proietti nel 2003 e nel 2013 per *Romeo e Giulietta* e nel 2016 per *Edmund Kean*, e ha ideato, nel 2015, *Playing Shakespeare*, lezione spettacolo sul teatro elisabetiano. Ha avuto

Roma Tre), anglista, shakespeariana e direttrice dell'Archivio Silvano Toti Globe Theatre³, e Fabrizio Deriu (Università di Teramo). La prima parte dell'intervista, raccolta nello scorso ottobre al termine delle repliche della *Dodicesima notte* andata in scena nella stagione 2020, è dedicata a questa recente produzione; la seconda parte, che uscirà nel prossimo numero, ripercorrerà a ritroso le regie delle precedenti stagioni.

Maddalena Pennacchia: *Loredana, è un piacere per me tornare a parlare del tuo lavoro al Silvano Toti Globe Theatre⁴! Dal tuo debutto registico in questo teatro nel 2006 hai sviluppato un percorso molto ben definito, che ti ha consentito di esplorare, con grande sensibilità, acume e originalità, la commedia di Shakespeare e in particolare le cosiddette "commedie romantiche", non solo attraverso le regie ma anche tramite il processo di traduzione e adattamento: Molto rumore per nulla (2006, e in nuovo allestimento 2014), Come vi piace (2007), Il mercante di Venezia (2008, e in nuovo allestimento 2016), La bisbetica domata (2018), e il recentissimo La dodicesima notte (2020). Un percorso che ha avuto un notevole successo di pubblico, anche solo a giudicare dalle statistiche; per Molto rumore, per esempio, parliamo di 72.000 spettatori, tra la prima produzione e le sei riprese: sono cifre da stadio⁵. Queste tue regie sono state, come si diceva, parte della programmazione artistica del STGT. Vuoi raccontarci cosa ha significato per te lavorare per tutti questi anni in questo specifico teatro?*

Loredana Scaramella: La prima volta che sono entrata in quello che oggi è lo spazio del Globe, il teatro non c'era. C'erano solo tronchi di quercia tagliati e operai al lavoro. Tre mesi dopo, ecco la prima presentazione al pubblico di *Romeo e Giulietta* con la regia di Proietti, avvenuta durante la "Notte Bianca" del 2003. Un improvviso fluire di persone incantate, credo per l'armonia che nasceva fra le parole dette e il luogo che le conteneva, immerso nella natura della villa. Era una prova aperta, in una delle fasi del lavoro più interessanti. La scena era la seconda del secondo atto, la scena del balcone. Fino a quel giorno nulla da dire,

mandato di rappresentare il Silvano Toti Globe Theatre come *keynote speaker* alla Conferenza internazionale della European Shakespeare Research Association tenutasi all'Università Roma Tre (9-12 luglio 2019; <<http://esra2019.it/keynote-lectures/>> ultimo accesso 14 novembre 2020).

³ <<https://bacheca.uniroma3.it/archivio-globe/chi-siamo/>> ultimo accesso 14 novembre 2020.

⁴ Maddalena Pennacchia, "But not love [...]": *An interview with Loredana Scaramella about her translation, adaptation and direction of La bisbetica domata (The Taming of the Shrew) at the Silvano Toti Globe Theatre in Rome (2018)*, «Journal of Adaptation in Film & Performance», 12, 1 (2019), pp. 91-106.

⁵ Le statistiche, a cura di Alessandro Fioroni, organizzatore generale del STGT, sono consultabili presso l'Archivio Silvano Toti Globe Theatre.

tutto corretto, ma nessuna grande emozione era stata messa in gioco. Quella sera Alessandro Averone, che in quell'edizione interpretava Romeo, intuì una possibilità e spinto da un'euforia impreveduta saltò verso il balcone, salì senza appigli e raggiunse Giulietta fra l'entusiasmo del pubblico. Un movimento canonico, quasi banale. Ma in quel salto c'è tutto il senso di questo teatro, che non esiste senza rischio, che costringe l'attore a una nudità in cui le sue tecniche e la sua anima vengono smascherate, in cui non sono ammesse scappatoie tecnologiche o piccole passioni. Così nello stile, così nei temi. Quelli offerti dal teatro di Shakespeare ci costringono a confronti che ci fanno riflettere, cambiare, crescere come artisti e come persone. Ma anche il pubblico del Globe, trasversale, con gradi di cultura differenti, ha capito l'importanza dell'occasione e in questi anni ha portato un elemento in più all'alchimia di una comunicazione irripetibile data la peculiarità dello spazio: la sua partecipazione attiva, il suo piacere ad immaginare insieme.

Pennacchia: Hai accennato al pubblico “trasversale”, un elemento identificativo del STGT, che in questo senso si inserisce in una linea internazionale di esperimenti di divulgazione del teatro shakespeariano, come, per esempio, il famoso “Shakespeare in the Park” al Delacorte Theatre di Central Park, New York, lanciato nel 1957 da Joseph Papp. Anche lo Shakespeare’s Globe di Londra, inaugurato nel 1997 – la più importante (e controversa) ricostruzione della playhouse che la compagnia di Shakespeare fece sorgere sulla riva Sud del Tamigi nel 1599 – nasce su impulso di un visionario americano trafelatosi nel Regno Unito negli anni Cinquanta, Sam Wanamaker, a sua volta ispirato da personalità straordinarie della storia teatrale inglese del calibro di William Poel⁶. E tanti sono i teatri sparsi per i cinque continenti che, nel relazionarsi a quel prototipo circolare, rendono omaggio a Shakespeare sposando una “filosofia” democratica che quella forma “abbracciante”, per così dire, suggerisce.

Scaramella: Nel mio percorso al Globe di Villa Borghese quello che mi ha appassionato è proprio il tentativo di far rivivere la dimensione trasversale e popolare del teatro elisabettiano, capace di coniugare diverse classi sociali e, nel contempo, grazie anche alla musica, il recupero di una zona di partecipazione alla festa che fa parte della nostra tradizione e che è resa più semplice dall'as-

⁶ Molto vasta è la bibliografia relativa al dibattito sulla ricostruzione del Globe di Londra. Ci si limita qui a segnalare gli ormai classici Stanley Wells (a cura di) *Shakespeare Survey. Shakespeare and the Globe*, vol. 52, Cambridge University Press, Cambridge 1999; Christie Carson, Farah Karim-Cooper (a cura di), *Shakespeare’s Globe: A Theatrical Experiment*, Cambridge University Press, Cambridge 2008.

senza della quarta parete. Una scelta che reputo importante in questo senso è che il mondo della storia non ci abbandoni per tutta la durata dello spettacolo. La condizione di fruizione di un universo scenico allargato è enfatizzata nei miei allestimenti dall'assenza dell'intervallo, trasformato in un *entr'acte* musicale durante il quale la vita continua sul palcoscenico, spiata ma soprattutto condivisa con gli spettatori che si aggirano nel parterre, ballano, ascoltano e in qualche modo interagiscono con gli attori-cantanti. Così è stato per *Molto rumore per nulla*, *Il mercante di Venezia*, *Come vi piace* e *La bisbetica domata*. Questa dimensione, che ricorda le feste e i carri che hanno preceduto i teatri elisabettiani, è anche molto vicina ad un teatro di partecipazione che ha avuto grandi esempi e successi negli anni Settanta: dal Teatro Camion di Carlo Quartucci al *Masaniello* di Elvio Porta e Armando Pugliese, allestito sotto una tenda con l'aiuto di carri in cui la prossemica del teatro ottocentesco basata sulla contrapposizione poltrona-palco veniva scardinata fino ad arrivare ad un corpo a corpo da concerto pop. Credo che lavorare al STGT mi abbia appassionata anche grazie alla continuità con questo teatro di attori e di corpi e a un gusto per la contaminazione dei generi che appartiene al periodo della mia formazione. Dopo le collaborazioni con Mario Ricci e Giuliano Vasilicò, esponenti di spicco del teatro di sperimentazione, e dopo l'incontro con il teatro popolare e antico di Peppe e Concetta Barra, ho lavorato moltissimi anni con Proietti, che della contaminazione ha fatto il suo segno stilistico, soprattutto in *A me gli occhi please*, "a solo" rutilante, premiato da un numero inaudito di repliche in un Teatro Tenda gremito. Lo spettacolo lo ha staccato dal teatro più tradizionale per trasformarlo in quello che oggi si direbbe un *performer*. In tempi in cui il misto, il promiscuo non era certo al primo posto nella gerarchia teatrale, lui, allampanato e simpatico, irresistibilmente talentuoso, dotato di una musicalità rara ma non esattamente il *cliché* del primo attore, insieme a un autore che ha giocato una parte centrale in quel momento della sua carriera, ovvero Roberto Lerici, autore ma anche poeta, editore e uomo di cultura in senso più generale, costruisce per sé una sorta di mondo che prima di lui non c'era. Proietti ha fatto scuola, ma l'invenzione rimane tutta sua perché legata indissolubilmente a un talento che era e rimane assolutamente personale, irripetibile, fatto di musicalità, virtuosismo vocale, umorismo, intelligenza dei testi e ascolto di quello che si muove nel mondo intorno, ma senza pedanteria, rendendo sempre il materiale fruibile trasversalmente. Per quanto distante Gigi sia stato nella maggior parte della sua carriera da Shakespeare, in questa promiscuità e in questa mescolanza dei generi, come nell'attenzione al presente, è veramente molto shakespeariano. E certamente mi ha segnata condividere con lui per anni l'amore per un teatro essenziale, che qui più che mai ha trovato modo di esprimersi.

Pennacchia: *La tua Bisbetica si chiudeva con una canzone dal titolo molto significativo: Illusione di Bixio-Cherubini del 1940. C'è "illusione" anche nella Dodicesima notte?*

Scaramella: La parola illusione, che mi sembra particolarmente adatta a questo testo, ha in sé una etimologia sulla quale a volte non ci soffermiamo abbastanza. Il termine illusione è spesso usato nell'accezione di inganno. In effetti c'è una parte giocata dall'inganno nella storia che viene raccontata nella *Dodicesima notte*, ma "illusione" porta con sé anche il principio del *ludus* e dell'*in-ludere*, "portare nel gioco", che è per me all'origine del pensiero di questa messa in scena. L'illusione, in questo senso preciso, caratterizza l'allestimento. Alcune tracce di giochi infantili, come il girotondo, vi appaiono molto evidenti, come anche i giochi solitari di movimento degli attori, una remota citazione del nascondino o "mosca cieca" nell'uso dei veli, i giochi di parole – assonanze, rime, allitterazioni – il gioco fisico per eccellenza che è la danza. Il lato ludico della messa in scena non ha radici nel tradimento e nell'inganno, non è illusoria in quanto cerca di mettere in scena l'illusione della vita, ma crea invece un gioco per gli attori, fruibile in una dimensione altrettanto ludica da parte del pubblico.

Pennacchia: *Ecco... il pubblico! Cosa ha significato per te in questa stagione contrassegnata dal Covid-19?*

Scaramella: Il pubblico, nella dimensione speculare cui stavo accennando, è invitato dagli spalti, dai palchi e dal parterre ad entrare in un gioco collettivo. Questo senso della collettività è molto importante in un momento in cui siamo costretti per necessità a ripensare alla dimensione delle nostre relazioni con il mondo, soprattutto a quella spaziale, che però non dovrebbe limitare la partecipazione. Possiamo essere limitati nello spazio e al contempo non limitati nella partecipazione. Questo allestimento è nato con regole precise di distanziamento e di non promiscuità. Un testo che parla di desiderio fisico chiamerebbe nella *performance* rapporti un po' più caldi dal punto di vista della vicinanza eppure, nonostante questo limite, la dimensione del gioco e della rappresentazione hanno intensificato il valore di queste distanze in senso narrativo e non in senso limitativo. Probabilmente per il pubblico questa energia compressa ma investita che caratterizza le due ore di spettacolo senza intervallo corrisponde all'euforia dello stare insieme, frenata in questi mesi passati e probabilmente in parte anche nel nostro prossimo futuro, ed è un'euforia partecipativa. Io trovo che questa sia una testimonianza importante di come il teatro, anche quando è un teatro di intrattenimento – per quanto internamente Shakespeare sia sempre ricco di temi profondi anche quando il genere è quello della commedia – ci consenta di

lavorare sul nostro presente e di offrire al pubblico un'occasione non soltanto di riflessione ma di esperienza. Nell'allestimento della *Dodicesima notte* c'è modo di esperire lo stare insieme nonostante il distanziamento sociale, nonostante la separazione che caratterizza gli attori in scena e il pubblico in sala. È qualcosa di fortemente legato al nostro presente ma che è connesso ad una riflessione più ampia sulla partecipazione, che è fondante del teatro. E non è un caso che appunto la parola "illusione" mi sembri così importante. In questo caso *in-ludere* significa portare nel gioco e tenere in gioco la vita.

Fabrizio Deriu: *Segno nitido di questa tua messa in scena è appunto la presenza costante, dall'inizio alla fine dello spettacolo, di tutti i personaggi in scena e in vista, ciascuno con una sua partitura gestuale e spaziale che non esiterei a definire, come tu stessa in qualche modo già accennavi, coreografica. Questo è evidente non solo in quei momenti in cui tutti i personaggi insieme, agendo come un vero e proprio coro, eseguono uno schema di movimenti ritmici coordinati impiegati per scandire il passaggio da una sezione all'altra del racconto, ma anche nelle singole scene dialogiche in cui l'interazione fra i personaggi sembra sempre sul punto di trasformarsi in una danza, quando ciò non accade davvero, ad esempio nei duelli e nei corteggiamenti. Quanto e perché è importante questa dimensione nella tua lettura scenica della Dodicesima notte?*

Scaramella: Penso che parlare di dimensione coreografica sia perfino limitante. Sempre, ma in particolare nella *Dodicesima notte*, ho pensato centrale la dimensione fisica nella mia scrittura di scena. Vengo da un percorso molto misto. Ho studiato danza per parecchi anni da bambina e fino all'adolescenza, e penso che sia stato il mio ingresso nel mondo dello spettacolo e dell'espressione artistica. Questo mi rende sempre molto sensibile a tutto quanto è possibile raccontare con un corpo in scena. È interessante coniugare questa necessità con un materiale come quello shakespeariano che è fortemente legato alle parole. Ma le parole di Shakespeare sono carnali, materiche, destinate a creare ambienti e mondi, persone, costumi, mai parole finalizzate a un racconto troppo astratto. E i corpi che le dicono sono coinvolti. Le parole di Shakespeare richiedono corpi vivi e in movimento in questo e in qualunque spettacolo. Penso che ci sia qualcosa che debba mettere in moto il muscolo esterno insieme a quello interno, il muscolo cuore che ci muove e ci fa vivere. In questo spettacolo trovo che il lato ludico, come dicevo appunto – il lato dell'illusione intesa come trascinarsi nel *ludus* – abbia enfatizzato questa dimensione fisica perché si entra in una zona in cui la rappresentazione ha bisogno di una marca leggibile dall'esterno. Anche se non perfettamente identificati ci sono giochi infantili; uno più evidente di tutti: il "rondello". Il rondello è un'antica forma musicale con una strofa che ritorna, che accompagnava un ballo in tondo, che nella forma vulgata diventa il gioco

del girotondo. Cosa c'è di più giusto che non un movimento circolare che alluda al mondo in un posto che si chiama Globe? Una "O" di legno in cui l'energia che emana dallo spettacolo viene enfatizzata dal moto degli attori che girano in tondo sul quadrante di una sorta di meridiana che somiglia alla campana, quel gioco che tutti conosciamo che si chiama anche Settimana o Mondo e si fa disegnando per terra con i gessi sette caselle su cui si salta passando da una figura all'altra. In realtà qui si gioca in cerchio: il gioco è frutto dell'ideazione dello spettacolo che determina l'adattamento diviso in un prologo (una notte di tempesta) e dodici ore scandite da rondelli musicali che portano a movimenti che ridefiniscono lo spazio scenico. È la messa in opera di una riflessione sul tempo: si gira e ci si ferma per raccontare che cosa accade in queste stazioni. Il gioco modifica la struttura fluida del testo di Shakespeare e la riscrive in una ritmica che è quella dello spettacolo, ed è una ritmica sempre crescente che porta ad una specie di enfaticizzazione del materiale racchiuso nel quinto atto, in cui tutte le storie vengono a concludersi in una tessitura sfrenata, quasi un nodo che si scioglie all'improvviso e che nel ritmo e nel movimento degli attori vede la sua messa in atto. Tutto questo richiede un grosso lavoro, anche perché gli attori che hanno preso parte a questo spettacolo non sono dei ballerini ma attori con una notevole predisposizione al movimento e una capacità di sposare un progetto che è il frutto di un lavoro fatto a monte con il maestro dei movimenti di scena che con me disegna lo spettacolo, Alberto Bellandi, e con la coreografa Laura Ruocco. Entrambi sono stati i miei partner nella gestazione che ha preceduto la messa in scena. Per i problemi legati al Covid, alle limitazioni dei contatti, questa volta più che ogni altra era necessario arrivare con un'idea molto chiara e poco flessibile. Sapevo che non avrei avuto il tempo e neppure il modo di modificarla per mettere in scena un testo che ha di solito caratteristiche un po' diverse, un testo legato all'intimità, al contatto fisico, al desiderio. Tutte cose che abbiamo cercato di rappresentare diversamente rispetto a quello che sarebbe accaduto se i tempi non fossero stati questi.

Deriu: *Mi è sembrato di cogliere, nei costumi e nel trucco, anche se tutt'altro che spinto, un qualche riferimento ad atmosfere del tipo di quelle proposte da film come The Rocky Horror Picture Show. Tu stessa, nella presentazione dello spettacolo, accenni a una mescolanza di "materiali diversi e contaminati": elementi comici, onirici, filosofici, surreali e psichedelici che generano una sorta di cortocircuito tra registri molto diversi. Si potrebbero evocare categorie convenzionali come colto e pop, letterario e trash; ma poiché siamo in un Globe mi vengono in mente le nozioni di teatro «sacro», «ruvido» e «immediato» rese celebri dal più shakespeariano dei registi del teatro di ricerca della seconda metà del Novecento, Peter Brook.*

Scaramella: Proprio perché siamo al Globe e ci troviamo in una contingenza di questo tipo, direi che due dei termini che segnano la riflessione di Peter Brook sono veramente inevitabili e penso che ci sia di fondo nella dimensione popolare di questo teatro una vocazione ruvida radicata nella comicità. Nel testo c'è una trama parallela a quella romantica, una trama fortemente comica molto valorizzata da me e dagli attori – ad esempio attraverso il risalto dato al personaggio di Fabian (Paolo Giangrasso) – perché penso che sia una quota parte non indifferente del fascino di questa commedia, e comporti anche delle riflessioni sottili, come sempre quando ci si confronta con le zone comiche di Shakespeare e dei grandi autori. In realtà però questo momento di intrattenimento è per così dire inquadrato in una struttura rigida che riporta a un uso dei corpi centrale nell'allestimento. La distanza alla quale sono assoggettati, la ritualità dei movimenti, la prossemica che viene messa in atto rimanda ad una riflessione sul nostro passato prossimo e sul presente che colpisce nel profondo. Penso che questa forma determini nello spettatore una sorta di microrivoluzione interna, in cui è spinto ad accettare una convenzione di movimento ibrido: non è danza e non è movimento naturalistico, ci sono degli elementi di commedia dell'arte ma è tutto molto contenuto in una struttura che cerca di ricomporre il disegno di un'umanità distanziata ma partecipe. Oltre agli esperimenti di contaminazione di Proietti, cui accennavo prima, ho attraversato, dopo i miei studi di danza, mondi teatrali variegati: negli anni Settanta Mario Ricci, Giuliano Vasilicò e Carmelo Bene col quale non ho lavorato ma sono stata spettatrice privilegiata di prove, scritture, allestimenti che mi hanno formata a livello di gusto, di concezione dello spettacolo. Esperienze che mi hanno spinto sempre più a pensare alla messa in scena come forma poetica, come qualcosa che dovesse coniugare generi diversi nel produrre un avvenimento coeso nonostante l'eterogeneità dei materiali che vi confluivano. In questo caso specifico il desiderio era quello di staccarmi dalla ricostruzione di un'epoca. Il racconto e lo slittamento di fascinazioni contenuto nel testo mi sembra non limitato al momento storico in cui venne scritto ma familiare certamente al passato, al presente, a noi, ma soprattutto al futuro. È molto umano quello che accade: il distillato di una grande lezione sull'innamoramento, più che sull'amore, su come noi proiettiamo le nostre fantasie, su come dalle nostre stesse fantasie e dai nostri desideri veniamo governati. Tutto questo mi faceva pensare che il luogo ideale dell'allestimento fosse una specie di circo fantastico e onirico, un mondo interno più che un mondo esterno, un mondo come quello che possiamo tutti noi portarci dentro, fatto di fantasie, immagini che ci sono piaciute, associazioni libere. La contaminazione è legata al fatto che dentro di noi associamo con grandissima libertà. L'inconscio è più libero di quanto non lo sia la nostra immaginazione in stato di veglia. Per questo usavo la parola "onirico". E devo dire che la collaborazione con Susanna Proietti per quanto

riguarda i costumi e con Fabiana De Marco per la scenografia mi ha aiutata. Sulla proposta mia e di Alberto Bellandi di lavorare sullo Steam Punk, che è già di per sé uno stile fatto di contaminazioni, abbiamo aggiunto degli elementi che servissero ad esaltare l'aspetto meccanico del passare del tempo e a restituire un carattere di drammaturgia al costume e quindi fossero tutt'uno con i personaggi. Così sono un po' settecenteschi i due gemelli Viola e Sebastiano, che sembrano uscire da un mondo ibrido, post mozartiano, goldoniano ma con una poesia tutta cinquecentesca. Raccontano qualcosa che ha a che fare anche con il loro essere stranieri, selvaggi ma eleganti. Invece Feste, il *fool*, è postumo rispetto a tutto quello che accade. Il suo costume è ultramoderno, quasi una creatura meccanica. Il personaggio è in qualche modo il contenitore di tutto il racconto, è colui che lo interpreta, che nel nostro allestimento dà inizio alla storia e in qualche modo la chiude, facendo una riflessione dopo che le vicende dei vari personaggi hanno portato a quella composizione tipica della commedia. Qui abbiamo tre matrimoni, tre coppie destinate a portare avanti la vita, ma in realtà Feste chiude con una riflessione che lo rende un po' parente di Jacques e di Amleto. Parla delle fasi della vita e della morte, del senso di quello che siamo nel nostro passaggio su questa terra.

Deriu: *La musica, rigorosamente dal vivo, gioca un ruolo fondamentale, come sempre nelle tue regie.*

Scaramella: Certamente il lavoro con i musicisti è qualcosa che rende particolarmente felice il momento della preparazione dello spettacolo perché la musica, oltre ad essere un elemento che aiuta il pubblico ad entrare nei climi del racconto, gli attori ad entrare nel clima della scena, è anche un carburante meraviglioso per creare la sensazione di essere insieme. La musica è veramente il comun denominatore di un gruppo. Così come la pizzica per *Molto rumore per nulla* e il tango nel *Mercante di Venezia*, diventa un po' l'anima dello spettacolo. Molti hanno detto che la mia regia ha trasformato *La dodicesima notte* in un'opera rock. In realtà io non avevo un'intenzione così definita. Volevo una musica molto attinente agli umori del momento, senza una restrizione stilistica a priori, che contaminasse temi popolari, danze matrimoniali, scritture nobili – vedi il madrigale in apertura legato al tema della melanconia ed eseguito da Antonio Sapio (Valentino) – e non, legandoli ad una cifra comune che è poi emersa musicalmente anche grazie a Mimosa Campironi, autrice di quasi tutte le canzoni, e all'incontro con Alessandro Luccioli, percussionista e batterista, che ha attraversato il tessuto dello spettacolo trascinando il pubblico e gli interpreti come un pifferaio magico insieme agli altri membri del Quartetto William Kemp: Adriano Dragotta (violino e direzione), Daniele De Seta (chitarre) e Daniele Ercoli (contrabbasso). La composizione e le prove musicali che hanno

avuto luogo in parallelo all'allestimento dello spettacolo sono state uno stimolo molto forte per gli attori, tanto che alcune soluzioni sono nate direttamente in prova. Molto del lavoro fatto dai musicisti con Carlo Ragone che interpreta Feste è frutto di collaborazione, di invenzione e di provocazione reciproca. Il numero di ingresso di Malvolio, interpretato da Federigo Ceci, era invece già definito coreograficamente. È una delle ipotesi a tavolino che è stata portata in scena con pochissime modifiche e con grande soddisfazione, perché il modello di danza indiana alla quale mi ero ispirata per l'incontrollata dimostrazione d'amore di Malvolio mi aveva catturata dal primo istante.

Deriu: *Hai menzionato alcuni degli interpreti, e allora approfitto dello spunto per una nuova domanda. La scenografia si limita a dodici sedie e poche altre, minimali, attrezzerie; rari e scarsamente invadenti gli effetti di luce. Insomma tutto il gioco si regge – perdonami il calembour – sul gioco preciso, energico, elegante e felice degli attori, bravissimi. Il pubblico lo percepisce e gli applausi finali, anche con gli spalti pieni men che a metà per le restrizioni dovute alla pandemia, sono sempre un momento intenso e gioioso. Vorrei chiederti di dirci qualcosa di più sulla compagnia e sul processo attraverso il quale questo spettacolo ha preso forma.*

Scaramella: Questo spettacolo è partito da una mia idea molto precisa, elaborata con Alberto Bellandi, Laura Ruocco e poi rifinita con la collaborazione di Mimosa Campironi, e con Adriano Dragotta che è autore di alcuni brani e arrangiamenti. E senza dimenticare il contributo di Daniele Patriarca (sound designer), Umile Vainieri (light designer) e Francesca Visicaro (aiuto regia). Pur avendo il proposito di mettere in pratica quanto avevamo studiato e immaginato a tavolino, nessuno di noi ha rispettato questa regola. Ovviamente l'idea dello spettacolo è rimasta costante ma per me, come per chi collabora con me, è impossibile non lavorare in ascolto e in collaborazione con gli attori. La compagnia non è nata per questo spettacolo. Nel suo nucleo più vasto continua a lavorare insieme dal 2006, l'anno della mia prima regia al STGT con *Molto rumore per nulla*. Alcuni all'epoca erano giovanissimi, come Mauro Santopietro, il Ser Tobia della *Dodicesima*, che ha debuttato con il ruolo di Benedetto ad appena ventitré anni. È passato del tempo e in questo caso, dal mio punto di vista, è stato interessante non distribuire secondo la regola, cosa che mi avrebbe inflitto una noia non indifferente e forse l'avrebbe inflitta anche agli interpreti, ma cercare di proporre dei ruoli che non fossero così automaticamente giusti per coloro che li dovevano interpretare. Certo non arrivando al *miscasting*. Una parte della mia vita professionale la dedico al casting e penso di riuscire a distinguere una giusta distribuzione, ma le giuste distribuzioni non sempre sono le più interessanti. Quindi si è partiti con molti ostacoli, che credo siano un grande condimento per

un nuovo spettacolo. L'ostacolo della distanza da osservare è stato interessante. Gli attori sono tutti sempre in scena e non è facile, sia dal punto di vista psicologico – scattano pudori e timidezze imprevedibili – sia dal punto di vista dell'uso dello spazio. È un problema quasi animale quello della responsabilità condivisa di un luogo, ma è la caratteristica dello spettacolo che volevo fortemente. Dopo tutti questi mesi di isolamento desideravo un momento scenico in cui il pubblico potesse vedere un gruppo di persone che lavorano insieme. Senza toccarsi, ma insieme. Mi sembrava giusto e necessario. È stata una parte del lavoro frustrante per certi versi perché l'inclinazione era quella ad una prossemica più abitudinaria e però questo ci ha portato a scoprire gesti diversi, il valore della distanza, a recuperare quello che è la dimensione dei rapporti su una scena come quella del STGT. E poi ha portato gli attori a confrontarsi con forme di movimento alle quali non erano abituati. E non è soltanto il movimento. Questi rondelli che si svolgono in scena richiedono un coordinamento e una sequenza mnemonica molto più complessa di quella che è necessaria per mettere insieme le battute ed è stata una sfida che alcuni hanno all'inizio subito e poi cavalcato, godendo nel superare l'ostacolo e nel creare qualcosa che a livello visivo e di impatto suona un po' come una danza ma in realtà è un ibrido. Perché a parte alcune brillantissime eccezioni (impossibile ignorare la straordinaria duttilità scenica di Carlo Ragone, di Federico Tolardo/Ser Andrea Guanciamolle, dello stesso Mauro Santopietro e di tutto il cast femminile) anche i corpi che la interpretano sono corpi normali, per la maggior parte non attrezzati: sono corpi che si sono resi disponibili per un racconto di questo tipo. Quello di una presenza in uno spazio limitato, con movimenti scelti e elaborati personalmente, coordinati da chi si occupa del movimento di scena e delle coreografie.

Pennacchia: *Torniamo ai personaggi. Nel testo drammatico Sebastiano sembra poco caratterizzato da Shakespeare, dal momento che la sua ragion d'essere da un punto di vista della trama pare principalmente legata alla risoluzione dei conflitti attraverso il meccanismo della sostituzione (di Cesario che può così tornare ad essere Viola). Eppure, nonostante siano pochissime le sue battute, egli assume rilievo come potenziatore del tema della fluidità di genere sessuale attraverso il suo rapporto con Antonio. Questa coppia, infatti, ci fornisce una prospettiva privilegiata sull'intera commedia, come hanno notato, fra gli altri, sia Stanley Wells con Roger Warren che, ultimamente, Emma Smith⁷. Tu hai trovato una soluzione "fisica" per mettere a fuoco nella performance questa*

⁷ Roger Warren, Stanley Wells, "Introduction", a William Shakespeare, *Twelfth Night*, a cura di R. Warren and S. Wells, The Oxford Shakespeare, Oxford University Press, Oxford 1994, pp. 1-76, e in particolare pp. 39-42; Emma Smith, "Twelfth Night", in Ead. *This Is Shakespeare. How to Read the World's Greatest Playwright*, Pelican Books, London 2019, pp. 177-92.

dinamica cruciale, che invece è come sfocata al livello di testo drammatico, in un modo molto personale e in linea con la tua cifra stilistica. Ce ne parli?

Scaramella: Sebastiano è in apparenza un personaggio strumentale, funzionale, secondario. In realtà è lo specchio delle due relazioni ambigue che si raccontano tra Viola/Cesario e Olivia e Viola/Cesario e Orsino. Il Duca e la Contessa sono attratti da una strana creatura che ha un'identità di genere smottante. In Sebastiano questa natura fluttuante della sessualità è più evidente perché Sebastiano la vive in prima persona e scopertamente. Con grande velocità lo vediamo cedere all'insistenza di Antonio come a quella di Olivia. Siamo di fronte a un'anima sensibile: Sebastiano piange, molto. È un gesto al quale noi ormai siamo abituati, ma le lacrime maschili fino a pochi anni fa erano tabù. *Gli uomini non piangono mai!*, così si diceva ai bambini. Non è più vero per fortuna, perché vuol dire che c'è un accesso alle emozioni più libero anche per gli uomini. È appunto questa natura femminile che viene raccolta e salvata dal pirata Antonio, che è veramente un amante protettivo, colui che si prende cura di Sebastiano e al quale Sebastiano cede per gentilezza, non per amore ma per cortesia, con una velocità pari a quella con cui accetta la incomprensibile passione che Olivia manifesta per lui. Sebastiano sembra la forma passiva di quell'intraprendenza che leggiamo in Viola, ce la racconta e ci ricorda come Viola possa essere possibile. L'unità di queste due personalità produce un soggetto equilibrato ma ognuno si ricomporrà come un ermafrodito spaccato in due di platonica memoria con un altro uomo e con un'altra donna. Antonio invece è il vero protagonista di questo racconto d'amore, forse uno dei pochi veri amanti, pieno di abnegazione, capace di rinunciare alla stessa libertà per difendere l'amato. Mi piaceva che la storia di questa coppia si raccontasse con la connotazione di una sensualità morbida ma piena di un Eros che è contemporaneamente maschile e femminile e mi sembra che la *bachata* e la *salsa* siano la musica giusta. Questo amore fatto un po' di leggerezza chiamava una danza che di solito prevede un contatto, e cercando una soluzione al problema con Laura Ruocco, Giulio Benvenuti (Sebastiano), e Gabrio Gentilini (Antonio), e con il maestro di salsa, Stefano Scaramella, abbiamo pensato a qualcosa che congiungesse questi due corpi nel momento in cui danzano. Siamo partiti da bacchette e tubi di caucciù poi Giulio, che ha una grande inventiva rispetto ai materiali, è arrivato con una maglia con maniche lunghissime. Ho trovato la soluzione fantastica, quindi l'abbiamo adottata anche per lo spettacolo: i due danzatori danzano a contatto ma a distanza perché sono gli abiti che li congiungono. La danza è sempre presente, in filigrana: mantiene la struttura nel parlato e lentamente si formalizza in danza e canto, dando all'inizio una sensazione confusa e poi lentamente più chiara fino ad arrivare alla danza vera

e propria, che suona chiaramente come un momento d'amore e di unione fisica tra i due personaggi.

Pennacchia: *Per tornare al "rondello", cifra della tua riscrittura di questa Dodicesima notte, oltre a richiamare il ludus mi sembra che a tratti assuma la funzione tipicamente tragica del coro ma ai fini della commedia. Quando nella terza scena del primo atto "entriamo" per la prima volta nello spazio di Olivia, la sua "corte", lo facciamo attraverso una lamentazione tragica: gli attori, come prefiche velate, sono disposti in circolo. Se la commedia è il trionfo della vita sulla morte, sembra quasi che tu voglia ricordare al pubblico che quest'ultima non la si può, purtroppo, cancellare. Interpreto male?*

Scaramella: Sì, sono d'accordo, il coro è un *memento mori* ma non tanto e non solo per una mia invenzione in relazione a questo spettacolo, quanto come testimonianza dell'*humus* del testo che è quello contenuto nelle canzoni di Feste. Questo senso di precarietà della vita, un senso inevitabile di morte però è anche nella narrazione: il racconto si apre con le indicazioni che vengono date a Viola dal Capitano (Roberto Mantovani), cioè che il padre e il fratello di Olivia sono morti, ed è morto anche il padre di Viola e Sebastiano. Ci sono tanti orfani e un mondo privato delle figure adulte, tutti sono giovani. Gli interpreti spesso sono scelti in una fascia di età più alta, ma non nel nostro caso. Potrebbe essere una storia di adolescenti, e comunque è una parte giovane del carattere che viene raccontata dai personaggi. Olivia, interpretata da Carlotta Proietti con una grazia ironica e una vitalità che allontana il rischio di un'ovvia malinconia, potrebbe avere qualunque età, ma avrebbe un lato giovane da vivere: quello della sconsideratezza dell'innamoramento, così come ce l'ha Viola (Elisabetta Mandalari), così come ce l'ha nella sua ostinazione cieca Orsino (Diego Facciotti) e nella sua leggerezza Sebastiano, e nella sua maturità centrata ma comunque abdicante Antonio. Questi personaggi vivono una stagione in cui si accelera: il desiderio porta a correre e non a riflettere. Feste invece, che secondo me non è giovane come tutti gli altri, è una creatura saturnina; riflette e questo lo fa essere padrone del tempo. Nel trucco di scena è diverso dagli altri personaggi che hanno enfatizzata la parte superiore del viso, soprattutto gli occhi. Feste ha il volto dipinto di bianco delle maschere rituali che consegnano l'interprete alla funzione di tramite fra noi e una dimensione altra. Per me è fuori dalla logica di vita e morte, perché il tempo è oltre la nostra limitatezza temporale. Penso che abbia nel suo DNA tutto quello che Orazio, Catullo e Ovidio hanno scritto e detto sulla caduta della bellezza, la perdita della gioventù e l'inafferrabilità del momento. Però nel coro c'è anche altro. Per essere sincera non mi piace raccontare storie che il pubblico non possa interpretare come familiari e in qualche maniera mi piaceva presentare questo eterno pianto all'interno della casa di Olivia come

un muro di difesa rispetto al cambiamento che viene dall'esterno. Il rischio di confrontarsi con il mondo da sola, un po' come succede per Porzia nel *Mercante di Venezia*, chiama una protezione. Questo muro nero è da un lato lo sguardo del mondo che giudica, dall'altro una specie di scoglio da superare per andare incontro al diverso, alla vita, al cambiamento, all'amore e all'unione con l'altro che è poi la finalità di almeno la metà di questi personaggi. Il velo è un modo per materializzare l'ostacolo. Poi è successo che i veli che abbiamo usato per il compianto a casa di Olivia mentre provavamo sono diventati uno strumento per entrare e uscire da alcune situazioni. Un esempio è la scena della "prigione" in cui viene rinchiuso Malvolio. L'ambiente è definito dalle sedie sdraiate a terra che disegnano una specie di grata, mentre il buio è risolto dal velo nero che copre il volto del personaggio e gli impedisce di vedere gli altri presenti che si fanno beffe di lui. Abbiamo capito che in una condizione di gioco, in un allestimento in cui la partecipazione del pubblico viene richiesta dal primo istante perché i personaggi non escono di scena e non fingono una realtà ma la rappresentano, i veli potevano costituire uno strumento interessante per segnalare che, seppur seduto in un cerchio al quale anche gli altri appartengono, un personaggio non è più presente: basta sedersi e mettere un velo e si è fuori scena.

Pennacchia: *In tutti questi anni in cui ho seguito con passione il tuo lavoro ho notato un uso sempre più raffinato della musica per evidenziare inconsuete attrazioni magnetiche fra i personaggi. Una delle scene che ho amato di più nel tuo allestimento è la performance del brano O Mistress Mine, ovvero Amica bella nella versione musicata da Mimosa Campironi, in cui sei riuscita ad agganciare, in modo del tutto inedito, Feste e Olivia, le cui voci gravitano l'una intorno all'altra nel canto. L'attenzione del pubblico risulta divisa fra quelle che, in scena, sono due reazioni contrastanti all'ascolto della canzone: quella di Ser Tobia e Ser Andrea da un lato (che piangono come bambini al ricordo di un passato che non torna), che è intesa palesemente a suscitare il riso, e quella di Olivia dall'altro, malinconica e struggente nel suo vocalizzo, che forse è intesa a far empatizzare il pubblico con questo misterioso e riservato personaggio femminile. Qui emerge, senza concettualizzazioni, "emotivamente" – grazie all'azione catalizzatrice della musica e di Feste, personaggio che la incarna – quanto Olivia sia un personaggio legato al tema del tempo che fugge; non per nulla è lei a ricordare lo scoccare delle ore. La risposta del pubblico, e di sicuro la mia, sembra essere davvero un misto di risata e commozione: che è l'essenza stessa del teatro di Shakespeare. Ci racconti tu di questa scena?*

Scaramella: C'è qualcosa che mi disturba nella perfezione della scrittura di questo testo ed è il rigido andamento parallelo fra la storia comica e quella romantica. I personaggi della storia comica mi sembravano scorporati dall'andamento

dell'altra narrazione che invece secondo me in qualche modo si infiltra anche all'interno di quelli che sono i portatori della comicità più classica ovvero Ser Tobia e Ser Andrea e dello stesso Malvolio. Io credo che il tema dell'amore come zona di ferita faccia parte di tutti i personaggi di quest'opera e in questo caso era possibile creare un cortocircuito che li mettesse insieme. La sesta ora è un'ora notturna che passa dai toni cechoviani della notte dei comici in cui si canta, si beve e si balla, a quelli malinconici dei personaggi romantici, alle prese con la difficoltà di prendere delle decisioni in amore. Raccontare la notte che è un momento privato mi sembrava interessante perché tutti lo vivono e in luoghi e modi diversi. In questa scena succede qualcosa di strano. Io ho sottratto qualche battuta e aggiunto, grazie a Mauro Santopietro, un indizio di innamoramento di Ser Tobia per Maria, interpretata da Loredana Piedimonte. E laddove il pretendente fallimentare alla mano di Olivia, il benestante Ser Andrea, chiede una canzone, Ser Tobia chiede una canzone d'amore per Maria. La canzone provoca un cortocircuito emotivo per cui i due clown piangono e stanno proprio come due clown su una pista del circo. È quello che ho sempre pensato: che i clown fossero dei solitari che piangono perché non sono amati e si sforzano di far ridere perché il mondo li ami. Penso che questo sia quello che si vede quando parte *O Mistress mine*: quello che hanno messo in moto è qualcosa che involontariamente li ferisce, li apre a qualcosa di più lirico che non la loro sbronza – che li ha già “aperti” abbastanza – e la loro follia. Intanto in silenzio, in questa notte nel palazzo sul mare, Olivia riflette su quanto le è successo. Già ha riflettuto dopo il primo incontro: «possibile ammalarsi così in fretta?». Questo sta pensando, e ritorna e si potenzia l'immagine di questo incontro con la sua presenza e con il suo controcanto all'interno della canzone, e contemporaneamente in scena molto vicino a lei c'è anche Viola con l'anello che Olivia le ha fatto consegnare da Malvolio e Orsino che dorme. Le due donne pensano, i due clown piangono, Feste canta una canzone che è veramente il frutto degli studi classici di Shakespeare: «*Dammi mille baci ancora, la gioventù è un'ombra che non dura*». L'inglese dice *stuff*, è una materia che non dura, una condizione destinata a perire. Regna la sensazione di dover essere nel presente perché il presente non diventi un passato fonte di rimpianti. Credo che per questo *O Mistress Mine* sia uno dei momenti più lirici e riflessivi anche per il pubblico. Ci porta alla necessità dell'essere presenti, alla nostra comune tensione a raggiungere quanto desideriamo, quanto può darci felicità nel momento in cui siamo. Qui, nel nostro transito terreno, senza rimandare.