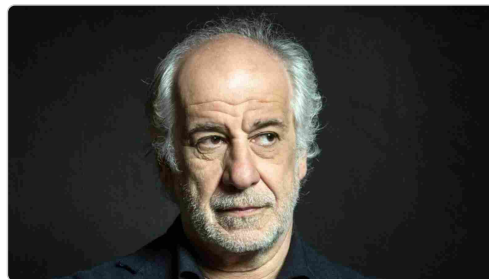


Dante, Shakespeare e Artemisia e la parola come atto di resistenza

Una settimana di teatro tra Milano e Bergamo all'insegna della Parola: la voce di Dante contro il nichilismo di chi ha smesso di credere che le cose abbiano peso; Shakespeare contro l'illusione di chi crede che il potere si possa conquistare senza perdere se stessi; Artemisia contro l'oblio a cui la cultura condanna le donne che si rifiutano di sparire. Ci vuole la Parola. Ce ne vogliono due, anzi: la grande, quella che attraversa i secoli senza perdere un grammo di peso, e la piccola, quella che ci graffia nel quotidiano, che conosce le nostre contraddizioni e le porta in scena senza indulgenza. Ci servono entrambe, come il pane, forse più del pane, in un tempo che ha perso l'abitudine alla profondità e ha sostituito il pensiero con il rumore. E poi ci vuole chi le pronuci, chi le incarni, chi le restituisca vive a chi ascolta: gli attori, il mistero del loro mestiere, la gratitudine che gli dobbiamo. Nei confronti dei quali non finiamo mai di essere in debito. Una settimana tra Milano e Bergamo me lo ha confermato. Cominciamo dall'alto, nel senso letterale. Il Duomo di Milano al buio è una cosa che non si dimentica. La navata scompare nel buio, il soffitto non esiste più, le colonne diventano presenze vegetali, qualcosa di anteriore all'architettura. Solo la vetrata dell'abside resta illuminata, quella rosa che di giorno si attraversa con lo sguardo senza vederla davvero e che nel buio diventa improvvisamente l'unica cosa necessaria. In quel silenzio, al centro del transetto, Toni Servillo era solo con un leggio e con Dante. "Le voci di Dante" nasce da un'idea di Giuseppe Montesano, che alla Commedia ha guardato non come monumento da celebrare ma come creatura viva da reintrodurre nel mondo, portando con sé tutto il fango e tutto il fuoco che si porta dentro. Prodotto dal Piccolo Teatro di Milano, lo spettacolo ha attraversato le chiese lombarde Pavia, dove Dante colloca il sepolcro di Boezio, Cremona, Brescia, Vigevano, Bergamo per concludersi l'11 maggio nel Duomo, una chiusura che aveva il sapore di un ritorno a casa. Sessanta minuti, nessun intervallo, nessuna distrazione concessa. Servillo ha una capacità che pochi attori della sua generazione possiedono in egual misura: sa aspettare. Aspetta la fine di ogni parola prima di pronunciare la successiva, come se tra l'una e l'altra ci fosse uno spazio in cui il suono deve depositarsi, deve essere ascoltato prima di sparire. Non è un vezzo, è una tecnica che trasforma l'ascolto in un atto fisico. La Commedia, in quella navata buia, cessava di essere letteratura e diventava esperienza: ci ritrovavamo tutti nella selva oscura, smarriti con Dante, e i personaggi che emergevano uno per uno. Francesca, il vento che non li abbandona mai, Ugolino e il silenzio che viene dopo il rumore, Ulisse che vuole sapere anche a costo di morire erano persone, non figure retoriche. Quella "aiuola che ci fa tanto feroci", il verso del Paradiso in cui Dante guarda la terra dall'alto e la vede per quello che è, una cosa minuscola intorno a cui ci massacriamo, risuonava nella pietra con una precisione che nessun commento avrebbe potuto ottenere. E alla fine, quando si capisce che l'abisso che Dante ha attraversato non era la dannazione ma l'amore, la cattedrale sembrava averlo sempre saputo. C'è un paradosso nel mestiere dell'attore che quella sera, nel buio del Duomo, ho sentito con una chiarezza rara. Lassù sono esseri di un'altra specie: abitano parole scritte secoli fa come se le stessero pensando adesso, portano in corpo emozioni che non sono le loro e le rendono più vere di quelle vere. Poi lo spettacolo finisce, si smette il trucco e il parrucchetto, si rimettono cappotto e scarpe comuni, e per strada sono persone stanche come tutte le altre, in cerca di un posto ancora aperto o troppo esaurite per cercarlo, con addosso solo la voglia di tornare nella tana. Quel passaggio da quello che sono lassù a quello che sono magari sotto una serata di pioggia è il cuore del mistero. Un mistero che chi sta dalla parte del pubblico tende a dimenticare troppo in fretta. A Bergamo, al Teatro Donizetti, ho trovato la seconda Parola della settimana: quella di Shakespeare, nella voce di Maria Paiato. "Riccardo III", regia di Andrea Chiodi, riduzione e adattamento di Angela Dematté. Un progetto voluto dalla Paiato con quella determinazione che si vede nelle cose fatte per necessità, non per opportunità. E si sente. Si sente anche nella scelta della squadra. Angela Dematté è tra le voci più serie e consapevoli del teatro italiano di oggi: quando mette mano a Shakespeare non lo modernizza per moda né lo addomestica per comodità, ma lo rilegge con la pazienza di chi conosce la lingua del Bardo abbastanza da sapere dove può essere toccata e dove no, dove una parola contemporanea apre uno spiraglio e dove invece chiuderebbe una porta. Il suo adattamento del "Riccardo III" restituisce la ferocia originale senza appesantirla di commento, lasciando che la violenza del testo agisca da sola. Andrea Chiodi è un regista che lavora come un direttore d'orchestra di grande qualità: non impone una lettura sopra il testo ma costruisce le condizioni perché il testo emerga nella sua complessità, concertando ogni elemento della scena. Luci, spazio, movimenti, silenzi con una precisione che non si vede mai come tale, che si sente soltanto come necessità. Insieme Paiato, Dematté e Chiodi hanno fatto



qualcosa di raro: hanno reso Shakespeare inevitabile. Il palcoscenico ospita un lungo tavolo che domina tutto, austero e freddo, di un'eleganza che non appartiene all'epoca di Shakespeare ma a nessuna epoca precisa: è il tavolo del potere in quanto tale, la superficie su cui si firmano condanne e si brindano tradimenti. Sopra, sospesa, una luce a forma di bara. Alla fine della battaglia, da quella bara cadranno soldatini come da una mano che si apre. Guido Buganza ha costruito uno spazio che è già un'interpretazione. Stessa cosa i costumi di Ilaria Ariemme: il viola, il prugna, le sfumature del lutto regale avvolgono tutta la corte tutti tranne Riccardo, che si muove nero fuori tinta, fuori dal cerimoniale, fuori dal gruppo. È lì che comincia la lettura: chi non appartiene al sistema dei potenti è l'unico che li vede davvero, e li governa. Lo spettacolo si apre con un carillon. Poche note di "My Way", e un bambino che gioca. È Riccardo prima di diventare Riccardo, prima della deformità come destino, prima del cinismo come armatura. Andrea Chiodi parte dall'infanzia del male da quel bambino che forse non fu amato, che forse non imparò a giocare come gli altri e da lì costruisce tutto il resto. La penombra di Cesare Agoni segna i confini tra chi è ancora in vita e chi è già segnato, tra chi parla e chi tace perché sa che parlare è pericoloso. Giovanni Franzoni disegna un Buckingham che sceglie il complice sapendo di essere usa e getta, e lo sceglie lo stesso: c'è qualcosa di più sottile della vigliaccheria in quella scelta, qualcosa che assomiglia alla vertigine. Riccardo Bocci è un Hastings che ha la schiena dritta, e quella schiena dritta in questo mondo è una condanna a morte. Tommaso Cardarelli è Rivers, spazzato via prima che lo spettatore possa affezionarsi, come succede ai personaggi di cui il potere non ha più bisogno. Igor Horvat disegna un re Edoardo già consumato, un uomo che ha già perso prima di morire. Emiliano Masala porta in Clarence una dolcezza che rende il suo assassinio ordito dal fratello, eseguito da altri il momento più crudele dell'intera vicenda. Francesca Ciocchetti, come Elisabetta, trasforma la parola nell'unica arma che le resta quando tutto il resto è già perduto. Giovanna Di Rauso è una Duchessa di York che guarda i propri figli diventare la macchina del proprio stesso annientamento, e non può fare altro che guardare. Carlotta Viscovo è la Margherita che ha già attraversato tutto, che porta in scena la memoria del sangue come un referto, non come un lamento. E poi c'è Ludovica D'Auria, Lady Anna, che percorre la traiettoria più vertiginosa: farsi sedurre dall'uomo che ha distrutto la propria famiglia non è debolezza, è la dimostrazione di quanto il potere della parola sappia trasformare le vittime in complici, quanto riesca a convincere chi dovrebbe odiarlo a consegnarsi. Al centro di tutto questo appunto lei, la parola. Riccardo non usa spade né veleni: usa la lingua, la modulazione, il doppio senso, la lusinga, la menzogna così ben costruita da sembrare l'unica verità disponibile. E Maria Paiato di questa lingua è padrona assoluta. Ha una gamma che va dalle inflessioni quasi infantili dell'inizio alle profondità più oscure dei monologhi del potere conquistato, con una pronuncia che non è mai compiacimento verso se stessa ma sempre servizio alla drammaturgia. La sua parola è il personaggio, non il veicolo del personaggio. Quanto al fatto che una donna interpreti un uomo: non è questo il punto, e lo spettacolo lo dimostra senza bisogno di dichiararlo. Sarah Bernhardt scandalizzò il suo tempo con Amleto, ma erano altri tempi e altri scandali. Qui non c'è nessun principio extratestuale che deformi la lettura del dramma: c'è solo un talento che coglie di Riccardo l'essenziale la lucidità, l'ironia, il piacere quieto e terribile del male senza cedere un centimetro alla tentazione del gigantismo. Torno a Milano, all'Elfo, sala Fassbinder, per il terzo appuntamento della mia settimana. "Dentro la tela. Indagine su Artemisia" è uno spettacolo di e con Cinzia Spanò, con la direzione attoriale di Emiliano Brioschi. È la piccola Parola di cui parlavo all'inizio piccola non per ambizione, che è grande, ma per scala: parla di noi, di adesso, di trappole che conosciamo così bene da non vederle più. Spanò lavora con pochissimo. La scena è quasi vuota, l'apparato ridotto all'osso, e questa scarsità non è rinuncia ma scelta precisa: quando togli tutto, ciò che resta è il corpo e la voce, e su quelli bisogna saper stare. Lei sa stare. È un'attrice che punta su corpo, parola e pensiero come strumenti inscindibili, che non concede niente all'effetto facile, e che costruisce i suoi spettacoli dopo "Tutto quello che volevo" ed "Esagerate", entrambi sul femminile con un'eleganza che nasce proprio dalla sottrazione. La protagonista si chiama Mara Landolfi, e fa un mestiere che conosciamo bene anche se raramente lo vediamo nominato con questa chiarezza: ripulisce l'immagine pubblica di uomini accusati di reati, lavora sui social e in televisione, trasforma la percezione in realtà e la realtà in qualcosa di gestibile. È brava, è cinica quanto basta, si crede al sicuro perché sa quello che fa. Poi incontra un uomo del suo passato, e la macchina si inceppa. Per trovare la verità su di lui, su se stessa, su ciò che ha accettato di fare Mara deve immergersi in un quadro di Artemisia Gentileschi, dentro la vita di una pittrice del Seicento che subì un processo per stupro e si vide sistematicamente screditata da una cultura che non ammetteva la sua esistenza. Lo specchio che Artemisia le tende non è consolatorio: riflette i meccanismi che non sono cambiati quanto ci piace credere, i pregiudizi che sopravvivono mascherati da progresso. Non è una morale che si aggiunge alla fine. È una scoperta che fa male mentre accade. La stagione è stata generosa. Tre spettacoli lontanissimi tra loro per forma, scala, ambizione, eppure percorsi dallo stesso nervo: la fiducia nella parola come atto di resistenza. Dante contro il nichilismo di chi ha smesso di credere che le cose abbiano peso.



Shakespeare contro l'illusione di chi crede che il potere si possa conquistare senza perdere se stessi. Artemisia contro l'oblio a cui la cultura condanna le donne che si rifiutano di sparire. E gli attori, sempre loro, a fare il lavoro sporco e magnifico di tenere tutto questo in vita. Finché li vediamo tornare sotto la pioggia, infagottati come tutti, smessa la maschera, in cerca di un posto ancora aperto o troppo stanchi per cercarlo, possiamo ricordarci che quello che fanno lassù non è ovvio. Non lo è mai stato. Che non lo diventi mai, nemmeno per chi sta dalla parte del pubblico e ha il dovere almeno di accorgersene.