

SCENE

Il seduttore sedotto

Il misantropo secondo Valter Malosti.

di *Bruno Roberti* – 9 Marzo 2020



Gli attori sono seduti sui due lati di una pedana-ring. Poi, come risucchiati da un imbuto, fuoriescono di colpo dalle quinte. Un enigmatico fondale, come un arazzo del Re Sole, rappresenta il mito di Atteone sbranato in forma di cervo dai cani della Diana nuda al bagno (nuda come la verità, eppure seducente come ogni lunare e indecifrabile ambiguità femminile). Perché Atteone? Intanto *Acteon* è un'opera di quel Marc-Antoine Charpentier che collaborò con Molière per le musiche di *Le malade imaginaire*. **Ma soprattutto Atteone è un cacciatore cacciato, imbrigliato in un doppio legame. E l'Alceste molièriano può ben essere un seduttore sedotto.** A tutti i costi vuole essere circondato da una corte di personaggi cui esibire la propria intransigenza, la propria esigenza di verità. Ma lo fa dissimulando seduttivamente, appunto esibendosi, rappresentandosi come fa *un attore*. Vuole che Cèlimene, donna volubile ed esibizionista quanto lui, lo ami per quello che lui è, per la sua necessità di dedizione e sincerità assoluta, ma **l'amore è sollecitato dal suo mostrarsi, dall'esibire il suo carattere ossessivo e misantropico come molte delle figure di Molière.**

Carattere che tuttavia racchiude in sé l'altro lato, quello dell'impostura e della seduzione, portato automatico della stessa compulsione paranoica, di una coazione a

ripetere, restando intrappolato (come Atteone) in una *rappresentazione*, in una scena. Anche *le malade* vuole mostrarsi, essere visto, visitato, esaminato, circondato da una compagnia che per lui deve fingere, blandirlo, assecondarlo. E anche Don Juan ha bisogno di una parata, necessita di mascheramenti, seduce compulsivamente catturando e poi sottraendosi, restando imprigionato dalla sua stessa impostura, dalla rete della sua necessità tracotante di millantare, di sfidare (insomma seduce e corteggia la morte, che appunto gli appare infine come una statua, un simulacro, una maschera "funebre" di se stesso: il Commendatore).

Tutto lo spettacolo di Malosti sembra partire da queste premesse, da una situazione implicita al teatro, cioè quella di voler *mostrare* la verità proprio attraverso una finzione. Attraverso uno specchio deformante. **E *Il misantropo*, sembra dirci Malosti, è appunto lo specchio deformante dello stesso Molière.** Che sia il suo testo più autobiografico è acclarato, ma che nelle pieghe di questo carattere tragicomico di "misantropo" per esigenza di vero, si nasconda una condizione che è quella del "falso", della necessaria finzione che ogni rapporto della vita comporta e che il teatro esibisce, espone, ostende, raddoppiandolo con una maschera, e perciò stesso *ri-velandolo*, è l'intuizione su cui si dipana la lettura di Malosti.

Qui si dispone, adottando una struttura marcatamente *esibizionista*, tutta la messinscena. Il modo di indossare l'abito scenico del Misanthropo, da parte di Malosti che lo interpreta, è quello di stemperare la sua intrinseca tragicità in una sorta di torvo esibizionismo. Occhiali scuri e giacca di raso verdemare, pose da cantante di *night*, microfono stretto in pugno, mettono in luce la tragedia di un ridicolo e narcisistico solipsismo (come per il Toni Pagoda dell'*Uomo in più* interpretato da Servillo per Sorrentino), che culmina nella canzone *Requiem pour un con* di Serge Gainsbourg, cantata in playback. **Questa chiave in cui la buffoneria, il ridicolo di una intera società si pone allo specchio, si ripercuote su tutto l'allestimento.** I costumi (di Grazia Matera) vintage, le scarpe e gli abiti da *grande soirée*, le scarpe di raso e gli stivali a mezza coscia, le giacche istoriate, corrispondono perfettamente a una traduzione visiva nell'oggi della impennacchiata e fatua società cortigiana dell'epoca di Molière.

A ciò si aggiunge un tessuto musicale (di Bruno De Franceschi) che cuce i "concertati" scenici con *entracte* cantati al microfono, con posture e movimenti di insieme (come nel caso dei cicisbei Clitandro e Acaste) grottescamente risolti in balletti "disco". Il misto di volgarità e dolore di cui è impastata la commedia di Molière risulta così echeggiare in modo sinistro in una compulsione alla recita sociale il cui perno resta Alceste. A ciò contribuisce l'adattamento drammaturgico di Fabrizio Sinisi, con lo stesso Malosti, che traduce i versi di Molière con un fraseggio ironicamente

contemporaneo, pieno di fisime gergali. Tutto ciò però parrebbe una “scorza” dietro cui incombe l’amaro balletto tragico della “cabala degli ipocriti”. **La nevrastenia atrabiliare, il cinismo e il masochismo, diventano specchio del mondo**, deformazione nevrotica con cui si traveste e si rappresenta in modo tragico il ridicolo inscritto in quel gioco di maschere che è la società da cui non si fugge, se non vagheggiando, come fa Alceste, il “deserto”. Non a caso l’abito di scena indossato da Molière, e ritrovato nel suo guardaroba all’indomani della morte in scena dietro la maschera altrettanto saturnina del *Malade*, era:

A differenza di tanti altri costumi [...] serio e anzi nobile, non aveva nulla di comico, non fosse stato per alcuni nastri verdi che vi erano cuciti. Il verde era per tradizione il colore dei buffoni di corte, e con quella discreta didascalìa Molière aveva voluto segnalare il carattere oggettivamente comico di un personaggio [...] soggettivamente tragico (Mari 2017, p. 241).

L’idea ricorrente nella messinscena di Malosti è quella di sorprendere ogni volta, come sotto una luce livida, il buffonesco, certo, ma soprattutto il gioco teatrale come specchio di una condizione soggettiva e oggettiva, nel dissidio che rode il misantropo. Un dissidio enucleato dalla stessa biografia dell’attore-drammaturgo che negli anni ‘60 del XVIII secolo, travolto dall’ipocrisia perfida dei bigotti che fanno vietare *Il tartufo*, è costretto, proprio mentre scrive *Il misantropo*, a comporre in poco tempo una fulminante e apodittica versione del mito di Don Juan. Questi tre personaggi sono come tre specchi segreti l’uno dell’altro: il falso devoto che spinge la sua recita fino al progressivo nevrotizzarsi di una intera famiglia, il falso seduttore, l’impostore che con la sua sfida al cielo, alla morte, al sesso e perfino alla povertà, dissemina l’impostura teatralizzante come un veleno e lo inietta nell’innocenza della vita. Infine la figura più estrema, il propugnatore della verità che per affermarla è costretto a inserirsi *malgré lui* nel gioco delle maschere restandone vittima. **Ciò che c’è in comune è la terrorizzante e insieme giubilante potenza del teatro**. Molière sembra dirci che questa ripercussione mimetica (con ciò che di sacrificale vi inerisce, come mostra l’idea di desiderio mimetico in René Girard) è iscritta nella stessa esistenza, che è una prova continua per ricoprire un ruolo, per trovare la parte giusta e il modo di renderla vera.

Malosti sembra riportare a questo crisma quando apre lo spettacolo alludendo a un improvviso teatrale. Il misantropo ci appare come Molière in prova al Palais-Royal, e arriva a tessere all’interno del testo questa trama segreta quando costruisce l’incontro rivelatore con Arsinoé (una Sara Bertelà che si appropria del rigore e dello “sprezzo” gentile del personaggio con una aderenza e insieme un distacco esemplari) sul provino

di una scena di *Il tartufo*. Sembra riecheggiare anche l'incontro-chiave di Elvira con Don Juan, che a detta di Jouvett era come una *annunciazione*, e a cui infatti si destina il finale nell'identificazione esornativa tra il Misanthropo e l'Impostore. Cartina al tornasole di questa identificazione risulta essere la *passione*, il rapporto con quell'enigma che è il femminile – con la “donna-non-tutta”, direbbe Jacques Lacan. Per entrambi, Alceste e Don Juan, si tratta di tener testa al proprio desiderio, di suscitarlo sapendo di non poterlo esaudire, di porre la verità all'interno del suo modo di reagire e resistere a tutte le astuzie dell'intelligenza. **Perché quel desiderio resiste ed esiste nel suo dissimularsi, e le tre donne da cui è circondato Alceste sono le tre facce di questa dissimulazione.**

Dissimulata e teneramente amara vien fuori anche la dedizione di Eliante (il cui slancio sincero per Alceste e insieme la sua disillusione sono rese con una grazia disarmante da Roberta Lanave). E questa dissimulazione si manifesta necessariamente con una innocenza, una sincerità, una naturalezza che risiede per necessità nella recita volubile di Cèlimene (cui le vibrazioni di Anna Della Rosa conferiscono un tono quasi fassbinderiano di “puttana santa”). **Si pensa al fatto che in queste tre donne si rispecchiano le tre attrici-donne della vita di Molière: Catherine De Brie come Eliante, Thérèse Du Parc come Arsinoè e Armande Béjart come Célimène.** Ma si pensa anche che Armande forse era figlia, anche se ufficialmente sorella, della Madelaine sposata da Molière, per cui il desiderio impossibile e vagamente incestuoso di Molière si ripercuote sulla passione interdotta, tra il falso che si *dovrebbe* dire e il vero che si *vorrebbe* dire, di Alceste.

Questa dolce oppure amara *resistenza* del femminile di fronte alla “follia” di Alceste viene messa in luce (anche nel gioco luministico e scenografico di Francesco Dell'Elba e Gregorio Zurla) da Malosti, rovesciando ogni volta il punto di vista e riversandolo sul gioco delle donne. Rispetto a questo gioco emerge come portato la bonomia di Filinto (che Paolo Giangrasso gioca con sfumature sarcastiche) o la tronfia baldanza di Oronte (cui Edoardo Ribatto conferisce una foga gaglioffa). **Tutto allora appare posto su una scena emessa dal desiderio femminile. Lo stesso Alceste è, come Atteone, preso in questa rete, in questo ballo, in questo miraggio, e non può far altro che restare in scena.** Destino dell'attore che non può far altro che *jouer*, in quel cerchio, quel ring, del teatro, che è lo specchio di un incantesimo, di un circolo amoroso, dove la verità, come Diana al bagno, si dissimula in un paradosso: la nudità in maschera.

Riferimenti bibliografici

- R. Girard, *Geometrie del desiderio*, Cortina, Milano 2012.
 J. Lacan, *Scritti*, Einaudi, Torino 2002.
 M. Mari, *I demoni e la pasta sfoglia*, Il Saggiatore, Milano 2017.

Molière/Il Misanthropo (ovvero il nevrotico in amore). Testo: Molière, traduzione di Valter Malosti e Fabrizio Sinisi; regia: Valter Malosti; drammaturgia: Fabrizio Sinisi; interpreti: Valter Malosti, Anna Della Rosa, Sara Bertelà, Edoardo Ribatto, Roberta Lanave, Paolo Giangrasso, Matteo Bacardi, Marcello Spinetta; costumi: Grazia Materia; luci: Francesco Dell'Elba; assistente alla regia: Elena Serra; scene: Gregorio Zurla; cura del movimento: Alessio Maria Romano; canzone: Bruno De Franceschi. Durata: 90'.