

Teatro de gli Incamminati in collaborazione con il Teatro Olimpico i Vicenza (52° ciclo di Spettacoli Classici)

**FRANCO BRANCIAROLI**

**IL MALATO IMMAGINARIO**

di Molière

traduzione di Patrizia Valduga

con

Susanna Marcomeni, Mimmo Craig, Anna Saia, Alarico Salaroli, Luca Sandri, Antonio Zanoletti, Gianluca Gobbi, Valentina Arru, Sante Calogero, Teresa Vanalesti

**regia di Lamberto Puggelli**

scene Luisa Spinatelli

costumi Vera Marzot

musiche Filippo Del Corno

movimenti mimici Marise Flach

regista assistente Roberto Graziosi



**PRESENTAZIONE**

"Il Malato immaginario", considerato uno dei grandi classici della comicità, è l'ultima opera scritta da Molière. Nata come "divertissement" in omaggio a Luigi XIV, Molière non ebbe il piacere di rappresentarla mai a corte. La causa è da attribuire alla rivalità con il musicista Lulli che approfittò del momento di favore di cui godeva presso il sovrano per costituire un'Accademia Reale di Musica che gli garantiva il monopolio in materia di autorizzazioni sulle opere musicali. Solo quattro furono le recite a cui l'autore prese parte: l'ultima si chiuse con la sua morte. Una pagina di teatro, scritta direttamente sulla scena, che ha reso famosa quest'opera e il motivo per cui viene ricordata. Un testo concepito da Molière in un momento difficile della sua vita, tormentato da eventi nefasti e da una salute precaria- Il suo è forse un tentativo di esorcizzare la morte attraverso la creazione di un personaggio che finge la malattia: è meglio temere di essere malati invece che accettare di esserlo. E dunque Molière/Argante finge piuttosto una salute che non esiste. Si lascia sedurre consapevolmente dai medici, dai loro raggiri, dai loro misteri, nell'illusione che il destino gli riservi un'ipotetica vita da sano. La satira contro i medici si rivela dunque anche stizza e disperazione contro l'impotenza e il ridicolo della medicina. Attorno ad Argante, oltre a medici e guaritori, pozioni e medicinali, ruotano alcune figure fondamentali, funzionali alla materializzazione delle sue fobie e alla messa in scena di trovate ed espedienti. La sua finta morte per sondare il cuore della moglie e della figlia Angelica, il conflitto con quest'ultima in materia di matrimonio, la burla della laurea "honoris causa" in medicina non sono che alcuni dei meccanismi che, spingendo sul pedale della comicità, Molière costruisce per scandagliare l'animo umano e rivelare la vera natura dei sentimenti. Dopo i successi ottenuti negli ultimi anni (oltre 200 repliche per allestimento) con l'interpretazione di due capolavori tragici come "Medea" e "Riccardo III", Branciaroli ritorna al repertorio comico che lo ha visto protagonista indimenticato dei "Due gemelli veneziani" di Goldoni, della "Bisbetica domata", in coppia con Mariangela Melato, dell'"Ispettore generale" di Gogol, spettacoli che gli hanno valso l'accoglienza entusiastica dei teatri di tutta Italia. Branciaroli affronta per la prima volta Molière scegliendo un testo che figura tra i punti di riferimento fondamentali della tradizione comica: appuntamento decisivo nel suo percorso artistico, secondo una linea che emerge con un ritmo costante nel suo lavoro d'attore, e si collega agli altri celebri personaggi del "genere" magistralmente interpretati. Avvalendosi della nitida traduzione di Patrizia Valduga, reinventa, senza tradirne lo spirito, il personaggio di Argante, conferendogli quella modernità che lo stesso autore ci suggerisce: niente lacrime o patetismi esagerati, ma l'ipocondria come vero sintomo del malessere dell'animo umano. Lamberto Puggelli, cimentatosi più volte con la messa in scena di testi molieriani, affronta questa regia con lo stesso entusiasmo di venticinque anni fa quando ebbe inizio il suo legame con l'autore, dando vita ad una messinscena curata ed efficace. Lo spettacolo ha debuttato al Teatro Olimpico di Vicenza il 2 settembre nell'ambito del "52° Ciclo di Spettacoli Classici" la cui direzione artistica è stata affidata a Lamberto Puggelli in un progetto quadriennale. Oltre all'interpretazione di Branciaroli, il pubblico e la critica hanno particolarmente apprezzato il lavoro di tutto il cast degli attori tra cui figurano, Susanna Marcomeni nel ruolo della serva Tonina, i dottori

Mimmo Craig, Alarico Salaroli e Luca Sandri, la moglie di Argante Anna Saia, il fratello dei "Malato" Antonio Zanoletti, la coppia dei giovani innamorati Teresa Vanalesti e Gianluca Gobbi, oltre al farmacista Sante Calogero, al notaio Matteo Reza Azchirvani e alla figlia minore di Argante Valentina Arru. L'allestimento dello spettacolo è stato ideato secondo una doppia versione, quella concepita per lo spazio del Teatro Olimpico e quella studiata per il palcoscenico tradizionale che viene presentata in tournée nei maggiori teatri di prosa, dopo il debutto al teatro Manzoni di Milano.

#### NOTE DI LUCA DONINELLI

Ogni volta che si ricomincia - perchè di un continuo ricominciare si tratta, in effetti - a parlare di invenzione, e specialmente di invenzione teatrale, è opportuno chiarire a se stessi il senso almeno intenzionalmente definitivo, ultimo, di questa parola: invenzione. Spesso questa parola, specie quando viene usata con una certa sufficienza, o supponenza, critica, finisce per assumere un significato essenziale al godimento dell'opera ma, a un tempo, del tutto inessenziale rispetto al suo corpo, o anima che dir si voglia (dal momento che, nell'arte, la divisione cartesiana di corpo e anima è stata, per nostra fortuna, ignorata). L'invenzione costituirebbe, insomma, la sublime capacità del variare una materia, e non - come forse sarebbe più giusto dire, se non altro per rispetto della problematicità della questione - quella della sua invariabilità. E' il limite dell'irriflessione (oggi indotta da una mentalità finto-intelligente che ammorba i mezzi di comunicazione) su un argomento così grave. Tutti intuiamo, infatti, che la materia di un'opera d'arte si realizza proprio quando la sua realtà, il suo essere qui-e-ora possiedono la forza misteriosa e sorprendente di eliminare, di cancellare ogni possibile, ulteriore variazione.

Inventare significa, in altre parole, variare ma, al tempo stesso, trovare l'invariante; il poter essere e l'esser qui-e-ora; lo spettacolo della fantasia e il verbale di polizia; significa spalancare ad ogni possibile sviluppo ma farlo attraverso una realtà presente, corpo, materia, che a sua volta si possa distinguere da tutti gli altri pezzi di materia e di realtà corporea proprio per il suo non poter diventare più niente.

L'emblema di questo rapporto, o tensione, è La pietà, tema centrale per l'arte ma anche per l'estetica, che Michelangelo portò, in successive fasi, a perfetta consapevolezza. La forma è qualcosa che è nato e non può più rinascere - anche se questa sua impotenza è l'annuncio della sua forza, della sua vittoria definitiva: così come il pianto di Maria coincide col primissimo filo, quasi assurdo, quasi incomprensibile, della Resurrezione. (Tanto che nella Rondanini è Cristo morto a sostenere già il corpo della madre, piegato dal dolore).

L'invenzione è un atto terminale. E' un'azione essenziale, da non confondersi con la fantasia, che è uno dei tanti strumenti dell'invenzione. Spesso un vero atto inventivo si rivela proprio nel suo vietarsi ogni uso della fantasia. Le *malade imaginaire* è un esempio di questa legge naturale. Le stesse vicende, particolarissime, della sua composizione, nel limitare giocoforza (per difetto di salute fisica ma ahimé ormai anche psicologica) il ricorso a piene mani alla fantasia, favorirono l'emergere del genio di Molière in tutta la sua scandalosa singolarità. Il genio fa uso della moda, dei costumi dell'epoca, delle forme vigenti, della propria salute o malattia come l'uomo dell'abito con cui esce di casa. L'eccentricità - in arte come nell'abbigliamento - non è, se non in casi rari e ben catalogabili, una virtù di rilievo, e riguarda più il costume che l'arte. Accade che l'eccentricità sia un'astuzia per favorire meglio la libertà espressiva. Ma accade anche che la mancanza di questa, o il suo esaurirsi, vengano mascherati da atteggiamenti in apparenza anticonformisti.

Le *malade imaginaire*, dicevamo, non è un capolavoro d'invenzione (nel senso della fantasia) e d'equilibrio compositivo. Del resto, le condizioni della sua stesura - note quanto il testo stesso - varrebbero da sole a giustificare le inadempienze formali del suo Autore. Dico varrebbero e non valgono perchè non è costume dell'artista quello di usare delle condizioni sfavorevoli per giustificare un ammanco di creatività. Per un artista non esistono condizioni sfavorevoli, ma soltanto occasioni. Così - diciamo: per solidarietà, o complicità, di categoria - noi preferiamo pensare che la malattia avanzante, la sofferenza morale per la progressiva perdita di favori da parte del re, i dolori familiari che costellarono l'ultima, disgraziata parte della sua vita, siano state usate da Molière per compiere un passo ulteriore verso la definizione della propria fisionomia d'artista.

E' vero che Molière azzardò un estremo tentativo di riconquistare i favori del re inserendo nella commedia - in modo spesso piatto - alcune figure, tormentoni, refrain che rispondevano al suo gusto di quegli anni, tutto volto, com'è noto, agli spettacoli musicali più che a quelli comici (come dimostrano i continui favori accordati da Luigi XIV a Gianbattista Lulli, musicista di corte e vero dittatore in fatto di forme teatrali nonché avversario - troppo potente - di Molière). Eppure certe goffaggini valgono forse meglio degli espedienti riusciti a stabilire, finalmente, una salutare distinzione interna all'opera, creando un necessario e sacrosanto silenzio attorno al corpo scandaloso,

muto, feroce e insieme patetico del Teatro. E' bene, insomma, che qualche volta la macchina teatrale s'inceppi, mostri i fili scoperti, i difetti dovuti all'uso o alle cattive istruzioni per la costruzione. E' bene, s'intende, quando è il genio a farlo: quando, interrompendo la gradevole viabilità di un tratto di strada, egli spacca il selciato, scopre le tubature, scoperchia le fogne e il loro lezzo, ma alla fine trova (invenit, ossia "inventa") la grande necropoli, il grande scheletro, il grande giacimento che sta sotto, il tesoro inestimabile che impediva alle fogne di funzionare a dovere e rendeva cedevole la trasmissione dell'elettricità.

Ben vengano le norme estetiche sciocche, ben venga la malattia, ben venga la pigrizia dovuta alla debolezza e alla disubbidienza del corpo, se questo risveglia il vero corpo, il corpo del corpo, il corpo che sta dentro il corpo, e che fa del Malato immaginario uno dei testi fondamentali della storia del teatro.

La grande novità di questo testo non sta negli elementi compositivi, né nella loro riuscita, ma nel modo - forse provvisorio, forse imperfetto - di disporli intorno all'evento scandaloso che è il corpo dell'attore. Un corpo che rifulge in tutta la sua potenza proprio nel momento in cui perde la sua vitalità meccanica, la sua energia biologica, la sua finta naturalezza, tutta verve muscolare: un corpo che rifulge nel momento in cui è malato.

Come tutti sanno, Molière era già seriamente malato quando pose mano a questa sua opera. E la patetica rincorsa dei favori regi, che il testo documenta attraverso le sue incongruenze artistiche, ci dice più di ogni altra informazione quanto seria fosse quella malattia nella coscienza dello scrittore. Molière sapeva, insomma, che questo era il suo estremo tentativo. Non dimentichiamo che Molière si sarebbe voluto scrittore tragico, e che solo i continui insuccessi l'avevano indotto a seguire la via comica. Ora, il fatto che, malato, Molière abbia cercato il favore regio con quella, tra le sue opere, che più si avvicina alla farsa, acquista - attraverso il pertugio di questa frustrazione - una dignità tragica che il corpo dell'invenzione dimostra.

Infatti, uno scrittore malato decide di rappresentarsi comicamente diventando, sulla scena, malato immaginario.

L'immaginario, dunque, diventa il portavoce del destino comico di Molière, ma è anche il modo in cui il suo corpo sofferente s'impone con una forza definitiva. Un corpo sano non s'imporrebbe con la stessa, tragica definitività. E' - in altre parole - la convenzione comica che spalanca alle vista del grumo (che in quel fatale 17 febbraio 1672 diventò vero grumo di sangue), del groppo, della presenza inconfessabile, incomprensibile, inspiegabile che tuttavia non si può non riconoscere, e che è il corpo stesso del teatro. Questo corpo impotente e proprio perciò potente è il Teatro stesso. E questo, e nessun altro, è il contributo fondamentale e unico che Molière portò definitivamente a tutto il teatro. Il teatro come corpo, il teatro come coincidenza con una presenza fisica - e tanto più fisica quanto più impedita, indebolita, bloccata, ingombrante fino all'imbarazzo. Forse anche puzzolente. Niente si poteva immaginare di più antiitaliano, in un mondo dominato, nelle arti, da una gran razza di ciccisbei italiani.

Proprio questo corpo impotente diventa, in arte, la fonte dell'Immaginario. Malade imaginaire è dunque uguale a Malade d'imaginaire, malato d'immaginario. L'immaginario è il divertimento, l'intrattenimento come la provocazione (Molière non fu mai capace di distinguere provocazione e intrattenimento - e questo è un altro carattere del Dna del suo genio), l'immaginario sono le forme usuali, quelle nuove e quelle imposte; l'immaginario è il molierismo ma anche il lullismo, sono le concessioni regie al suo nemico, sono le norme per l'introduzione di ensemble musicali nelle recite, l'immaginario è la vita, che è bella e brutta, e talvolta soprattutto brutta.

Nel Malato immaginario tutto esce dal corpo di Argan, tutto - il ben riuscito e il mal riuscito, il felice e l'infelice - è lo spurgo di quel corpo salassato, clisterizzato e purgato. Il resto, ad esempio la polemica contro i medici infingardi, mendaci e subdoli - ossia contro tutti i Lulli che infestano e infesteranno la terra - è, come sempre, silenzio.

Luca Doninelli