

Ignazio Romeo
Imposture

1.

In una intervista di qualche tempo fa al *Corriere della Sera* (9 dicembre 2019, a firma di Candida Morvillo) Silvio Orlando, uno dei migliori attori italiani, ha dichiarato di soffrire della “sindrome dell'impostore”, che consiste nel fatto “che, anche se hai successo, pensi che derivi da colpi di fortuna o dall'essere lì al momento giusto, ma che prima o poi ti scopriranno”.

Non è l'unico attore che immagini di usurpare i propri meriti: Woody Allen ha detto più di una volta che qualunque parte interpretasse, gli sembrava che Dustin Hoffman l'avrebbe comunque recitata meglio.

Sono pensieri singolari per chi pratica un mestiere che è di per sé una forma lecita e ammessa di impostura; e lo sono ancor di più per personaggi come Orlando e come Allen, dotati di una presenza inconfondibile e quindi non fungibili con nessun altro. E proprio la singolarità di queste fantasie mi induce a tentare un breve giro di esplorazione nei labirinti dell'impostura, nel teatro e negli altri luoghi in cui la si vede o la si è vista manifestarsi.

I dizionari definiscono l'impostore come “persona che si avvantaggia con l'abituale ricorso alla falsità e alla menzogna” (Devoto-Oli, che aggiunge una magnifica citazione del Tommaseo: “L'ipocrita ha meno parole, l'impostore è loquace, cerca le moltitudini da ingannare”) e come “chi abitualmente racconta menzogne o falsifica la verità dei fatti; chi sostiene o difende teorie o dottrine false, approfittando della buona fede altrui” (Zingarelli, che dà un esempio particolarmente appropriato: “è un impostore che sostiene di saper curare certe malattie”).

Non ho trovato *impostore* nel senso di colui che vuol farsi credere sistematicamente diverso da chi è in realtà, di chi cerca di farsi passare per un altro, come per tutto il Medioevo (ma anche fino alla Anastasija del '900) i pretesi eredi a qualche trono vacante. Ma è un senso possibile, ed è quello a cui si riferisce la “sindrome” di Orlando: un inganno sistematico in cui la vera persona viene sostituita da una falsa.

I dizionari ci dicono anche che la parola è attestata per la prima volta nel latino tardo ed ecclesiastico. Insieme a *impostura*, deriva dal verbo “impōnere”, come accezione figurata dell'atto di porre sopra, di *imporre*.

La parentela tra l'impostura e l'*imporsi* è evidente. Nell'imporsi è implicata tanto la prepotenza di chi sopraffà gli altri, quanto la capacità di emergere come figure preminenti: azioni entrambe necessarie all'impostore che vuol riuscire; e certamente presenti all'attore, che desidera convincere il proprio pubblico, apparire il migliore nel proprio mestiere, rendersi indispensabile il più a lungo possibile.

Non ci stiamo occupando, è superfluo dirlo, di Silvio Orlando in quanto persona, che non conosciamo e sul quale, nonostante la simpatia e l'ammirazione che proviamo per lui, ci potrebbe facilmente accadere di scrivere delle sciocchezze. Anche se nel seguito, per comodità, continueremo a dire “Orlando”, le sue parole dovranno essere considerate in una formulazione aneddotica e esemplare: “un grande interprete una volta disse...”

Fra gli impostori, dunque, l'attore è il più palese e dichiarato: tutti sanno che vuol farsi passare per un altro. La sua sfida con lo spettatore consiste proprio nel gioco a carte scoperte di riuscirci. Con tutto l'affetto reciproco che può legare chi recita e il suo pubblico, l'elemento antagonistico è ineliminabile dal loro rapporto: mostrami un poco cosa sai fare / ora ti faccio vedere io.

Il timore di Orlando di essere smascherato sembrerebbe quindi attenersi al sospetto, delicatissimo, di avere vinto la sfida con mezzi non onesti: di essere riuscito credibile solo per errore, per momentanea miopia altrui, non per vera bravura.

Fra gli artisti della *performance* dal vivo, solo a un attore potrebbe venire un dubbio del genere, radicale e per così dire metafisico.

Chi ama la recitazione sa che un grande interprete raggiunge un grado di maestria paragonabile a quello di un concertista di valore; e che quella maestria gli appartiene in modo sostanziale, e non potrebbe

disfarsene o tradirla se non impazzendo. Possono esserci occasionali errori, o interpretazioni sbagliate, o passi falsi; ma il talento, giunto alla sua compiuta maturazione, non è revocabile.

Ma è il mestiere, fondato sul *credere*, che apre lo spiraglio di quel dubbio essenziale, malgrado la sua irragionevolezza. Martha Argerich non deve persuadere il pubblico di essere una pianista. Orlando, per dimostrarsi attore, deve riuscire convincente nei panni del personaggio, sia che lo reciti immedesimandosi, sia straniandolo.

Fantasie di fallimento e impotenza sono legate alla esibizione in pubblico. Un attore sognerà facilmente di andare in scena nudo, o senza aver provato la parte, o senza sapere qual è lo spettacolo che si rappresenta.

Ed è possibile che il timore di essere smascherato sia legato proprio alle immaginazioni sul potere e la potenza che lo accompagnano e lo sostengono sulla scena. L'attore si *impone* al pubblico, ce l'ha in pugno. Ma questo potere si fonda su un equilibrio instabile, che si mantiene solo correndo avanti: attimo per attimo l'attore – la cui azione somiglia a un controllato precipitare – tiene nel palmo l'attenzione e l'interesse, nell'atto in cui fa procedere la sua parte, fa muovere il suo personaggio. Tuttavia egli si guarda anche recitare, e in ogni istante sente di potersi confondere o impaperare, di poter perdere il filo, facendo venir giù l'edificio della propria costruzione artistica: la donna o l'uomo che finge di essere. E il timore che prova nel recitare può accompagnarlo in relazione alla sua intera carriera, con la minaccia che vengano meno la propria potenza e il proprio potere.

Il timore onnipresente di perdere la cosa vale come spia del desiderio che lo arde di possederla senza limiti. Il rovescio della timidezza è una divorante ingordigia. E qui si torna alla metafisica: ciò di cui egli vorrebbe per sempre impadronirsi è un nulla, la fuggevole possibilità di essere ciò che non è e non sarà. L'attore detiene il potere esclusivamente per la durata della recita. La sua regalità è a termine, non è un attributo permanente della persona, come sarebbe invece nel caso di un monarca o di un magnate.

Al suo fondo, l'impostura del teatro consisterebbe allora nel fingere che il teatro possa essere qualcosa di più consistente di un legame che si annoda e si scioglie sera per sera.

La coscienza di questa aporia getta un'ombra malinconica sulla condizione del *comédien*.

2.

Come l'attore, l'impostore di mestiere ha uno status incerto. La sua mistificazione gli apre le porte non solo del potere, ma anche di una posizione sociale stabile. Per affermarsi l'impostura prende di preferenza a oggetto ciò che gli uomini non sono in grado di governare; elegge la propria dimora fra i timori, le speranze, i desideri su cui i mezzi ordinari della ricchezza e dell'autorità non hanno presa.

In sé l'impostura è teatrale: consiste in una finzione continua, in una recita incessante. Chi non le crede, e la osserva con scetticismo, è nella posizione di chi assista a uno spettacolo permanente, che può riuscire comico, ripugnante o frustrante.

Tutto ciò era straordinariamente chiaro a Molière, che colse il nesso tra impostura e potere, e ne valorizzò l'aspetto comico, non solo nella figura dell'impostore per antonomasia, Tartufo, ma anche in tutti i personaggi di medici che simulano di curare l'incurabilità della condizione umana, e nel conte Dorante, che manovra Monsieur Jourdain, il borghese gentiluomo, promettendogli il paradiso dell'eleganza e della distinzione.

L'impostura simula un potere per esercitare il potere. I medici sostengono di poter influire sulla guarigione dei corpi, e i falsi devoti, come Tartufo, sulla salvezza delle anime. È ciò che dà loro facoltà di disporre di chi gli si affida.

Reciprocamente, è dunque la brama di potere quel che spinge le vittime consenzienti dritti nelle braccia dei mistificatori: angoscia della propria debolezza e desiderio allucinatorio di sormontarla, di *imporsi* ad essa attraverso il *medium* di chi si offre di guidarli.

Il patrimonio a cui l'impostore attinge consiste in una chimerica verità segreta, in un immaginario sapere esoterico. Egli si presenta come su di una soglia: l'umile servitore che permette il transito verso un mondo che senza di lui resterebbe occulto.

Sebbene sia di tutti i secoli, l'impostura sembra aver conosciuto la sua età dell'oro nel Settecento. A quell'epoca appartengono due figure esemplari come Casanova e Cagliostro. A loro Leonardo Sciascia

aggiungerebbe il poco più tardo abate Vella, il falsificatore del *Consiglio d'Egitto*. Va detto, per inciso, che Sciascia nutrì una vera passione per gli impostori, e non esclusivamente come soggetti da smascherare: era attratto dal disegno razionale e ironico che li guida a farsi beffe degli uomini sciocchi. A questa genia appartengono il signor Melfa del racconto *Il lungo viaggio* e lo "Smemorato di Collegno", Mario Bruneri, cui ha dedicato *Il teatro della memoria* (1981).

Affascinato dall'impostura come congegno, e anche lui sommamente divertito oltre che intellettualmente scandalizzato, fu Denis Diderot, che le dedicò un finissimo racconto, *Mystification* (del 1768-1769, ma rimasto inedito fino al 1954), e che nell'universo dell'impostura collocò i suoi due capolavori, il *Paradoxe sur le comédien* e *Le neveu de Rameau*.

Se si pensa alla cautela e alla circospezione con cui è costretto a muoversi *Tartufo*, castigato alla fine senza comprenderne la ragione ("Pourquoi donc la prison?"), l'amorale e impunito regno di mezzo, tra *monde* e *demi-monde*, in cui agiscono i furfanti di Diderot appare come un vero e proprio paese di bengodi.

Visto da qui, dal lontano XXI secolo, si è portati a credere che fosse proprio l'incombere di un futuro ignoto, ma carico di promesse liberatorie, e tuttavia ancora enigmatico, a creare nel XVIII secolo il terreno adatto a questi venditori di fumo, e a conferire, anche, il gusto del piacere alle loro imprese malandrine.

3.

Se invece che al passato guardiamo al nostro tempo, che ci appare così indecifrabile e ostile per l'intelligenza, siamo tentati di dire che l'impostura è giunta al massimo potere. (Questo, nel caso in cui non si abbracci la tesi, radicale ma non indifendibile, che ogni potere è impostura).

Anche gli osservatori terzi, infatti, non solo i nemici, definiscono personaggi quali Donald Trump e Boris Johnson, presidente e primo ministro degli Stati Uniti e del Regno Unito, come dei bugiardi manifesti e sistematici.

Li dovessimo misurare col metro del povero Silvio Orlando, non potremmo che dirci esterrefatti. Il pubblico che li applaude sembra non accorgersi di avere a che fare con dei falsificatori. Essi stessi non mostrano alcun timore nel premere il pedale dell'acceleratore sulle affermazioni meno dimostrabili, indifferenti alle smentite e al ridicolo.

Il pubblico del teatro con cui l'attore si misura ogni sera è severo, difficile da soddisfare. Lo si potrebbe definire un pubblico *ancien régime*, dove per *régime* si intendano le classiche repubbliche parlamentari. Il pubblico *new age* dei leader populistici sembra invece di bocca buonissima, e impermeabile al sia pur minimo sospetto critico.

L'intelligenza che osserva questi fenomeni si trova smarrita, vedendo del tutto inefficaci quelle che tradizionalmente erano le sue aguzze armi di smascheramento. Per chi è oggi al potere, l'impreparazione, l'incoerenza, l'illogicità non passano più come peccati inespugnabili.

Accanto allo sgomento per l'impotenza, si prova imbarazzo anche per un fatto meramente *stilistico*: chi è al potere non simula più, come un tempo, la gravità, la severità, la consapevolezza, ma manifesta la più spensierata e aggressiva irresponsabilità, noncurante del proprio decoro come di qualsiasi catastrofe che possa derivare dalle proprie scelte.

(Vorrei aprire una parentesi per dire che i disastri possono provarli in ugual misura tanto gli apparentemente esaltati, quanto gli apparentemente misurati: l'atroce prima guerra mondiale non fu scatenata da un pazzo paranoico come Hitler, ma da austeri signori dal linguaggio compassato).

Nella assenza del timore di andare a sbattere, propria dei leader populistici, si è liberi di leggere una macchia della loro psicologia personale. Ma è anche vero che ogni epoca sceglie fra le tante figure psicologiche, o psicopatologiche, del bestiario umano quelle che meglio le si confanno. Ed è altrettanto vero che rompere il rapporto fra impostore e adepto, da parte di chi ne è al di fuori, risulta estremamente difficoltoso, per quante follie l'uno e l'altro possano commettere. Nell'opera di Molière nessuno, se non il re, può opporsi a *Tartufo*, e niente può aprire gli occhi ad Orgon, se non un assalto carnale a sua moglie, toccato - per così dire - con mano.

Credo però che si possa anche suggerire che personaggi come Trump, Johnson o il nostro Salvini hanno l'abilità di eludere la questione della credibilità personale perché, con mossa da prestigiatori,

richiamano l'attenzione non su di sé, ma su *altro*. Essi non fanno che additare, mostrare, indicare: un impedimento, una congiura, un nemico. Aprono porte e si fanno da parte, per lasciar passare la carica bufalina della furia popolare.

Coloro che li seguono non credono in fondo a loro, ma a sé stessi. Era tutto vero, pensano, e ora lo si può gridare sui tetti.

Dispiace ammetterlo, ma anche l'impudenza mostra di possedere una grande forza liberatoria. La civiltà del benessere ha chiuso un poco i suoi rubinetti. Forse in futuro li chiuderà ancora di più. Sembra passato il tempo in cui si era indotti a desiderare liberamente beni e consumi al riparo dell'ordine comune. L'energia del desiderio si è trasformata in quella dell'insoddisfazione – non altrettanto potente, ma neppure da sottovalutare. Essa mette in scena – per ora, sul piano solo immaginario – un vendicativo mondo di punizioni e impunità: punizione per altri, e impunità per sé stessi.