

Franco Branciaroli

FARE DEL “DON CHISCIOTTE” UN ‘TRATTATO DELL’IMITAZIONE’

Il 62enne attore milanese si è calato nel personaggio di Cervantes attraverso una sfida mimetica, consistente nell’assumere virtuosisticamente su di sé le modalità recitative e stilistiche dei due più importanti interpreti teatrali italici del secondo ’900: Vittorio Gassman e Carmelo Bene. Come se nella voluttà e nell’ebbrezza di imitare i due titani opposti e gemelli della scena, egli potesse superare se stesso, la parzialità dell’essere attoriale e approdare, finalmente, ad una agognata compiutezza ‘autorale’.

di Nevio Gàmbula

Franco Branciaroli è un attore anomalo, residuale, tenacemente aggrappato ad un’idea “forte” di presenza scenica; un attore rigoroso che non spegne la sua creatività indossando gli abiti della banalità televisiva. È stato protagonista di un’epoca importante del teatro italiano, passando con ariosità invidiabile da Aldo Trionfo a Carmelo Bene, da Luca Ronconi a Carlo Quartucci, per transitare poi, schiarendosi ulteriormente, e difendendoli dalla loro stessa irrepresentabilità, nei testi di Giovanni Testori, di cui resta l’inarrivabile interprete. Un attore deciso a non comprimere la sua arte, difendendola dall’usura e dall’ottusa invadenza del sistema teatrale. Una rarità nel teatro contemporaneo. Solo che l’attore Branciaroli ha mancato l’appuntamento con la storicizzazione, con quella sottolineatura teorica e critica che ha consegnato alla storia del teatro i suoi compagni di viaggio, derubricandolo a “interprete”. Come sfidare tanta avarizia critica? Inventandosi uno scontro tra titani, lui stesso in campo a gareggiare con i due più importanti attori del secondo dopoguerra: Carmelo Bene e Vittorio Gassman. La sfida del *Don Chisciotte* di Franco Branciaroli è quella di gettarsi tra le stelle e accendersi con esse.

La scelta è chiara: fare dello spettacolo un «trattato sull’imitazione». L’attore, sembra dirci Branciaroli, è un pazzo che si finge pazzo. E come finge il pazzo? Imitando ciò che trova nel suo cammino: che sia un carattere o un suono, che sia un clima emotivo o una cadenza. Tutto, dalla vita reale alle altre finzioni, è lì per lui. Imitando ciò che trova, l’attore lo sottrae alla staticità ripetendolo diverso e perciò facendolo durare. E sottraendolo alla dimenticanza, lo rende suo; e così l’ebbrezza dell’imitazione, il puro godimento dell’imitazione di altro da sé, dispiega se stesso in nuova figura: nella parvenza imitata appare la verità sostanziale dell’attore, la sua compiutezza *autorale*.

L’attore è la disperazione che vede e ricorda il passato e, per abbandonarsi a una nostalgia rigenerante, lo raccoglie e lo mette in luce; è il gioco esaltato di chi si appropria del modello, lo cancella e quindi lo riscrive. È il godimento – il tragico godimento – che si scrive ricopiando parola per parola un’opera già scritta. D’altra parte, Cervantes non fece altro che riscrivere l’epopea dei cavalieri erranti. Tutto il suo amore, tutta la sua grazia, è nell’ineluttabile necessità che lo conduce a desiderare un oggetto desiderato da altri. Il segreto di ogni scrittura è la vertigine di una scrittura precedente. Ed ecco che Branciaroli si muove verso le due stelle prese a riferimento facendone

risuonare le modalità timbriche e metriche: dall'enfasi agli intercalari di Gassman, dalle valanghe ritmiche all'incanto dei soffiati di Carmelo Bene: tutte le magie vocali dei due, insomma, diventano maschere sonore che il terzo indossa per mostrare, in un sol colpo, la sua biografia d'attore. Nel *Don Chisciotte* si compie la sapienza – significativa e unica – di un'essenza troppo spesso tenuta nascosta nei limiti del personaggio. Qui Branciaroli supera se stesso.

Il piacere, il piacere di imitare per risvegliare; il piacere di non essere fedeli, di cingersi delle «ombre immani» dei modelli e intanto tormentarli, disperderli, imprigionarli in un corpo autenticamente *altro*. Dunque la sua prassi d'attore abbraccia l'ombra, la fa ricadere nella storia, e al contempo la tradisce. E le stelle, allora, pur avvicinandosi, restano lontane. Questo *Chisciotte* è, in un certo senso, la sublimazione di quelle recitazioni particolari. Branciaroli fa leva sulla loro statura per ergersi al loro fianco; però, così facendo, li allontana, dal momento che, per avvicinarsi, è costretto ad affermare se stesso: li cavalca, ma non li possiede. Una bestia presa in prestito va restituita al termine del contratto. Ma non è, questo continuo inseguire un altro, la dannazione eterna di ogni attore?

Anche Carmelo Bene imitava; imitava i grandi mattatori e Petrolini, ad esempio. Solo che la sua era un'imitazione parodica, che mirava a profanare il modello di partenza. Il suo gesto era eversivo. Il gesto di Branciaroli è invece malinconico. L'imitazione avviene sì per sfuggire all'insulsaggine teatrale contemporanea, ma si copre di tristezza e si affida dunque a una sottile angoscia senza speranza, dove la rabbia e l'irruenza sono sostituite dallo scetticismo. L'attore è come invasato dalla deriva. «In questo mondo di merda – dice Branciaroli in un'intervista – dove gli uomini sono solo i vestiti che portano, l'imitazione dei grandi è l'unica salvezza». Una salvezza, però, fondata sull'oscura vicinanza al nulla, perché la contemporaneità degenera il teatro a «passatempo serale», la cui essenza «culinaria» obbliga gli attori a degradare i propri mezzi espressivi. Una deriva malinconica, appunto. L'imitazione, d'altra parte, al pari di ogni altro atto teatrale, è sempre *al presente*: l'attore si distingue dalle voci prese in prestito perché la storia è un'altra. Se la temerarietà dell'imitazione di Carmelo Bene avveniva in un contesto temerario a sua volta, tanto disobbediente quanto feroce, l'imitazione che può operare Branciaroli assume forzatamente i contorni della rassegnazione; e questo proprio perché, avvenendo in un contesto di decadenza generalizzata, e non essendo l'attore un illuso, l'imitazione non può che agire portandosi dentro una buona dose di «pessimismo della ragione». Un pessimismo, però, che non si adegua alle logiche dominanti. Il suo pessimismo s'inebria di tragica ironia e si pone, coscientemente, al di fuori della vertigine spettacolare che uccide «il grande teatro».

Si pone al di fuori, ma non del tutto. Se vuole sopravvivere, egli deve accettare la medietà del pubblico contemporaneo, che assegna il consenso secondo le regole non scritte della tranquillità emotiva. L'imitazione dell'attore Branciaroli è dunque assai diversa da quella degradazione ludica e grottesca dell'imitazione beniana: egli non vuole trascendere del tutto il suo referente. Egli paga, probabilmente, l'essere parte integrante di quello stesso sistema che denuncia: il suo impulso critico è costretto in una sofferenza troppo prudente. L'applauso, alla fine dello spettacolo, è in realtà una punizione ulteriore: la sua distanza dal pubblico contemporaneo, così poco velleitaria, consegna l'imitazione dell'attore Branciaroli all'immobilità del mercato.

Tuttavia l'ammonimento resiste. Per quanto si impegni a frenare gli impulsi critici, Branciaroli è in grado di mostrare il lato clamorosamente utopico della sua recitazione. Il fatto è che, imitando i “giganti”, l'attore non può che farsi, anch'esso, gigante. Sta in questa sua indubbia qualità il lato positivo del *Chisciotte*: Branciaroli finisce per *diventare un altro se stesso*, dove la grande maestria tecnica è solo il mezzo per affermarsi come diversità in atto: diverso dai “grandi” imitati, ma anche dal Branciaroli precedente. Questa «lotta con se stesso», se portata alle sue estreme conseguenze,

potrebbe permettere all'attore Branciaroli di liberarsi dalla figura di interprete e assurgere a quella di artista, finalmente accanto alle stelle.