





www.teatrinodeifondi.it  
cisd@teatrinodeifondi.it

Franco Branciaroli

## Dipartita finale

*prefazione di  
Luca Doninelli*

*in copertina:* Gianrico Tedeschi, Ugo Pagliai, Franco Branciaroli  
e Massimo Popolizio in *Dipartita finale* di Franco Branciaroli,  
fotografia di Umberto Favretto.

*fotografie interne di* ©Gian Mario Bandera e ©Umberto Favretto

© Teatrino di Fondi/ Titivillus Mostre Editoria 2015  
via Zara, 58 – 56024, Corazzano (Pisa)  
Tel. 0571 462825/35 – Fax 0571 462700  
www.titivillus.it • www.teatrinodeifondi.it  
info@titivillus.it • info@teatrinodeifondi.it  
ISBN: 978-88-7218-404-2



*DIPARTITA FINALE:*  
NOTE SUL PENSIERO TEATRALE DI FRANCO BRANCIAROLI  
*di Luca Doninelli*

Il lungo cammino artistico di Franco Branciaroli presenta un andamento che ricorda quello di molti altri uomini di genio, e che ha – stranamente – qualcosa a che vedere col destino stesso della Bellezza nel mondo in cui viviamo.

Una bella donna, un grande romanzo, una cattedrale gotica stringono col Tempo un patto singolare. Esplosiva in gioventù, la Bellezza non si corrompe come tale col passare degli anni, e pur sottostando alla legge di tutto ciò che è nel tempo, va via via definendo il proprio statuto secondo progressivi aggiornamenti, che sono sempre suppergiù gli stessi: un ritrarsi dallo splendore che genera però un altro splendore, più profondo, meno immediatamente evidente, più meditato.

Una bella donna resta bella anche a ottant'anni: non *meno* bella che a venti, quanto piuttosto colpita da un'altra luce. La luce segna l'apparire dell'essere, ed è sempre *un certo* apparire, così come la luce è sempre *una certa* luce.

Lo stesso si può dire di molti straordinari talenti, che non smettono mai di sottoporre il proprio lavoro a una continua interrogazione, a un ripensamento nel quale ciò che vi è di più semplice e nativo (la parola, il gesto, la capacità istintiva di rappresentare mondi fatti di colori o di suoni) si sottopone a una continua purificazione, a uno scavo che non ha soste.

L'artista giovane è portatore di una purezza sfrontata, prepotente. Il talento deve infatti irrompere nel mondo, la sua semplicità è chia-

mata a dare scandalo nella complicazione del mondo che la riceve. Questo però non avviene a lungo. Ben presto, un velo si stende su quella purezza, si profila un dubbio, un'incertezza, uno sfocamento. Fino a produrre, lentamente, una specie di mostruosità – come una bella donna che volesse mostrarsi bella allo stesso modo fino a ottant'anni, e presentarsi alle feste con la gonna sopra il ginocchio, e cercare di sedurre i ragazzi, e parlare come loro.

Lo dice Hemingway: «Andando dove dovete andare, facendo quello che dovete fare, vedendo quel che vi tocca vedere, lo strumento che usate [la penna o il pennello o la vostra bellezza o il vostro talento, ndr] si rovina e si smussa». Ed è proprio così.

Spesso le condizioni che producono quell'appannamento sono drammatiche, come nel tempo in cui viviamo. E conservare la purezza, che possiamo anche chiamare *il senso*, è l'impresa da compiere, sempre che sia ancora possibile.

Su questa traccia si sviluppa il pensiero teatrale di Franco Branciaroli: un pensiero che si presenta non come una teoria del Teatro, non come lo svolgimento di un'idea già data, ma piuttosto come un'interrogazione che, nel tempo, si è fatta accompagnare da altre voci, tutte legate alla sua da questa domanda piena di tensione. Se il Teatro oggi ha ancora un senso, è dentro l'oscurità che lo avvolge. Espressione di una comunità fisica, il Teatro per definizione rifiuta la solitudine. E quando la comunità si sfalda, esso sprofonda in uno spazio di invisibilità, lasciando in superficie il proprio simulacro: scene, costumi, parrucche, recite, contratti, teatri italiani, cene al ristorante, applausi, direttori artistici, articoli sui quotidiani.

Per molto tempo Branciaroli ha guardato con amarezza al proprio lavoro, al quale ha pur dedicato la propria vita. Il costume e la parrucca hanno costituito a lungo per lui una specie di rifugio: la finzione ben realizzata, impeccabile nella confezione, il ricorso alla propria indubbia bravura erano al tempo stesso i segnali di una delusione profonda: quella di un Teatro che aveva perduto la propria natura, che è comunitaria ma è soprattutto – qualunque sia la declinazione personale che intendiamo dare a questa parola – *religiosa*.

Il Teatro è religioso innanzitutto perché si fa insieme, perché la sua salvezza – lo scioglimento, il *dénouement* del dramma – non è possibile per il singolo. Nel romanzo la salvezza individuale è possibile, nel teatro salvezza e comunità sono indissolubili: o ci si salva insieme oppure ci si dannava. Perfino Medea, al riparo dalle conseguenze per la propria follia sul carro del Sole, è un elemento di una dannazione comune. Non si *salva*: la fa franca.

Posto che il Teatro non poteva più offrire questa salvezza, ne derivava – per Branciaroli – che il Teatro si era esaurito, e che tutto ciò che poteva fare un attore era di recitare al meglio il proprio gioco, la propria finzione. Il Teatro diventava tragico proprio perché costretto a *far finta* di essere quello che non era più.

Da questa condizione, tuttavia, Branciaroli iniziò, sul finire del secolo scorso, ad affrancarsi, sviluppando un pensiero nuovo.

Gli elementi di questo pensiero sono a mio avviso tre:

- una riflessione sul lascito di Giovanni Testori;
- una riflessione sul significato della drammaturgia oggi;
- la ricerca dei segni di una dimensione religiosa in opere di diversi autori legati alla modernità (Beckett, Bernhard, Pirandello).

I personaggi interpretati da Branciaroli negli ultimi spettacoli prima di *Dipartita finale* sono tutti accomunati da uno stretto rapporto con la *fine*. La fine non si raggiunge, la fine è data in partenza, e sempre la fine è l'elemento chiave per poter definire la natura della drammaturgia.

In *Don Chisciotte*, Franco Branciaroli affida il rito di passaggio a due grandi attori morti, Vittorio Gassman e Carmelo Bene, che lega alle figure di Chisciotte e Sancio. L'attore è una specie di traghettatore, dunque, che trasporta la parola dalle regioni dell'Inesprimibile a questo luogo stranamente domestico, il teatro, dove due mondi si congiungono.

In *Finale di Partita*, testo-chiave per comprendere il pensiero teatrale di Branciaroli, la condizione post-tutto riporta sulla bocca dei

protagonisti ignari pezzi di una realtà troppo insopportabile per poter essere condotta in pieno alla coscienza, perciò il Teatro ne fa – come in *Amleto* – un gioco.

In *Servo di scena* le miserie di una modesta compagnia di teatro si caricano di mistero per il compito estremo, a rischio della vita, di portare in scena Shakespeare mentre imperversano i bombardamenti nazisti. Le loro piccole vicende quotidiane, le loro meschinità – il titolo di baronetto, le recensioni sui giornali, le gelosie interne – scompaiono dinanzi a ciò che l'Attore è: un intermediario tra il Tempo e l'Assoluto.

Ne *Il Teatrante* di Bernhard il Teatro è relegato in un'osteria di periferia, in mezzo a uomini ignoranti per i quali la vita umana si esaurisce nella successione delle occupazioni quotidiane. Il mondo non *significa* nulla altro che se stesso, la sua natura è autoreferenziale, così che l'incendio che divampa davanti all'osteria, attaccando la chiesa – simbolo di trascendenza – suscita un orrore cieco e muto, senza possibilità di conoscenza. Ma l'incendio è anche il vero *concorrente* degli attori, che privati di ogni dimensione trascendente continuano ciononostante a donare ogni loro energia a un dio che non esiste più. In *Enrico IV* di Pirandello l'attore definisce la propria natura non già come rapporto col mondo esistente – fatto, anche qui, di mille cose meschine – ma col mondo che non esiste. Per anni il protagonista ha recitato la parte del folle, davanti al nulla (pochi servi ignari, la solitudine di un palazzo vuoto) e questo nulla è diventato il suo vero pubblico, ben più vero della *chiacchiera* del mondo.

Questo excursus ci serve per comprendere il senso di *Dipartita finale*, che è insieme drammaturgia e quaderno d'appunti del grande attore/scrittore. Non si tratta di un "passaggio dall'interpretazione registica e attorale alla drammaturgia", non solo perché lo stesso *Don Chisciotte* è opera drammaturgica di Franco Branciaroli, ma perché tutta l'ultima parte dell'opera del grande attore si svolge nel segno della drammaturgia, ed è secondario a mio avviso che l'opera agita sia scritta personalmente da Branciaroli o sia un classico della storia del Teatro.

Oggi, soprattutto per un giovane, è facile confondere (trattasi di una confusione profonda, segno di altre confusioni) la drammaturgia con la sceneggiatura. Drammaturgia è *operare con (sul) dramma*. Il "dramma" è la materia viva, incandescente del Teatro, ma l'"opera" non si riduce a una semplice scrittura, a una compilazione (senza nulla togliere all'importanza delle compilazioni).

Esiste qualcosa che viene prima della scrittura – la quale scrittura non è *opera* in sé, ma piuttosto *messa in opera*. L'opera come tale è una congiunzione (ma anche una congiuntura) spazio-temporale, è il luogo/tempo di ciò che non ha né luogo né tempo, ossia – appunto – lui, il Dramma. Senza questa congiunzione, oltretutto, non c'è nemmeno scrittura vera ma solo chiacchiera.

Il rapporto con Giovanni Testori in tal senso ha segnato indelebilmente l'esperienza teatrale di Franco Branciaroli. Nelle opere scritte appositamente per lui dal grande intellettuale novatese, l'insistenza sullo spazio/tempo non come *location* del dramma bensì come *scaturigine* di esso. Come per esempio in *Confiteor*, dove il figlio indica alla madre il punto esatto in cui la scena madre si produsse *e dove continua a prodursi*, anche se attualmente in quel punto (nuovamente ridotto a *location*) si trova – ma, appunto, *si trova*, non è – qualcun altro.

Il Teatro è un gioco sacro in cui i veri attori (gli dèi, probabilmente) non si possono mostrare e perciò inviano sulla scena i loro sostituti, le loro controfigure, che re-citano, ossia parlano *di nuovo* a voce alta, dicono dunque parole non proprie ma udite dalla bocca del dio, e al tempo stesso lo invocano, lo chiamano, ne implorano la presenza fisica perché il compito del sostituto è – letteralmente – impossibile.

Per questo a mio avviso l'incipit più bello di tutto il teatro resta quello dei *Sei personaggi in cerca d'autore* (vero totem, insieme con *Amleto*, di tutta la drammaturgia testoriana):

- Oh! Che fai?
- Che faccio? Inchiudo
- A quest'ora?

Il macchinista inchioda, e fa bene, per due sacrosante ragioni: perché là sotto si agita tutto ciò che non si può né si deve vedere e sentire (*ob-scenus*, ossia il divino) e al tempo stesso inchioda i sostituti (le maschere, i personaggi) affinché trasformino, tramite l'espedito di una costrizione, l'*osceno* in *epifania*.

All'attore spetta questo compito impossibile: in-scenare l'epifania del divino – o se vogliamo del dramma, ma sempre e comunque dramma decisivo, esiziale e perciò divino –, costringere il Fato in uno spazio e in un tempo, rendere possibile (ma solo per gioco) ciò che è e resterà impossibile, come ricorda la Madre dei *Sei personaggi* col suo celebre grido:

No, avviene ora, avviene sempre! Il mio strazio non è finto, signore! Io sono viva e presente sempre, in ogni momento del mio strazio, che si rinnova, vivo e presente sempre.

Senza scendere in queste considerazioni sarebbe impossibile comprendere la scommessa di un grande uomo di teatro, che per chiarire quantomeno inizialmente il senso del proprio percorso prende a prestito come da un amico uno dei più straordinari pensieri drammaturgici degli ultimi secoli – *Finale di partita*, appunto – per in-scenare una lotta dove il tragico e il comico si identificano. La lotta, e la posta in gioco, sono semplici perché sono le stesse da sempre: – o l'universo è un aggregato totalmente autoreferenziale, che non rinvia a nulla, dove parole come *essere* ed *esistere* sono semplici errori di prospettiva, e dove l'arte (e principalmente il Teatro) si trova nell'assurda condizione di essere un sistema significativo, ricco di simboli, metafore e similitudini, costretto a raccontare un mondo *in-significante* (nel senso letterale della parola); – oppure l'universo, nella sua traballante esistenza, assediato dalla fragilità, dall'errore e dalla morte, è in qualche modo *già salvato* in forza di qualcosa che è già accaduto trasformandolo da non-significante a *segno*.

Questo sistema di significazione aveva la sua base, anticamente, nel rapporto tra eventi umani (una guerra, una pestilenza ecc.) e

volontà divina – a sua volta non sempre univoca –, e al tempo di Shakespeare nell'identificazione del sogno e della visione con un *possibile* reale ma non circoscritto all'esperienza empirica (“Ci sono più cose in cielo e in terra...”). Pirandello e Beckett, i due maggior drammaturghi del XX secolo, ne hanno celebrato la morte.

Branciaroli identifica il Teatro come tale con la tragedia della Crocifissione e della Resurrezione (poiché, a differenza del mondo antico, nel cristianesimo anche la gioia partecipa della tragedia universale, e la resurrezione mantiene *per sempre* le ferite mortali).

*Dipartita finale*, nel mettere in scena l'estrema fragilità del Teatro oggi, la sua prossimità quasi eccessiva alla Morte, rimette questa condizione critica all'interno del dramma della Croce. Il dramma è dramma proprio per questo: perché sa di non poter dire mai l'ultima parola. O, meglio: sa che la *sua* ultima parola può essere ultima solo perché bella, splendida: solo se la sua bellezza lascia nel cuore dello spettatore l'intuizione, l'attesa e lo struggimento della vera, inimmaginabile Ultima Parola. Come diceva Nietzsche: “Chi ride bene ride anche ultimo”.

*Immagini*



Franco Branciaroli. Fotografia di Umberto Favretto.





Gianrico Tedeschi, Ugo Pagliai e Massimo Popolizio. Fotografia di Gian Mario Bandera.