



Paolo Puppa. Docente Storia del teatro e dello spettacolo Università Ca' Foscari Venezia.

Quando il teatro cambia il finale: Censura, incassi o ideologia?

PAOLO PUPPA

Confesso di essere un po' emozionato in quanto parlo davanti ai genitori di Matteo. Persone che hanno saputo trasformare una tragedia privata in un dono culturale importante, per cui questo ragazzo magnifico continua ad essere presente tra noi anche oggi, in questo convegno. Allora, innanzitutto un applauso a Matteo... Mi occupo, nel mio intervento del teatro, ovvero del parente povero del cinema, storicamente declassato dalla Musa che connota il secolo breve. In questo ambito, riguardo alla topica del finale, debbo partire da una premessa. Essendo la scena una forma espressiva multipla, meteca, plurilinguistica, miscela di più arti, dobbiamo distinguere tra il finale entro il piano drammaturgico, ovvero il copione scritto, quello relativo al tempo dello spettacolo e infine il corrispettivo dei titoli di coda nella pellicola, cioè su quanto avviene subito *dopo* lo spettacolo, applausi e lavoro fisico della sala, uscita del pubblico e così via. A volte tra questi tre livelli si possono creare contraddizioni e smottamenti. Parto da Pirandello. Lo scrittore agrigentino, appassionato in modo controverso dello schermo, come testimonia il suo romanzo *Quaderni di Serafino Gubbio operatore*, professa sulla carta una poetica idealistica per cui il testo, come la Bibbia, non può essere alterato, mentre la messinscena costitui-

sce un degrado materiale, legata al mercato e al valore di scambio; a loro volta, gli attori non dovrebbero mai permettersi di modificare quanto è stato creato dalla mente del dio autore. E nondimeno lo stesso Pirandello è il primo ad accettare variazioni anche significative importanti operate da suoi interpreti, specie nel finale. Ad esempio, in *Lumie di Sicilia*, Micuccio, oscuro piccolo borghese della provincia siciliana, che ha allevato con devozione una giovane cantatrice per poi lasciarla andare a Milano in cerca di successo, dopo molti anni vi si reca per rivederla. E la incontra, irriconoscibile, indifferente e ingrata, ormai star corrotta dei teatri meneghini, e se ne ritorna disincantato e deluso nel suo paesello siciliano. Questo nell'edizione cartacea del 1911 e nel debutto romano l'anno prima. Ma a partire dall'allestimento dialettale di Angelo Musco, nel 1915, la chiusura è ben diversa, in quanto l'uomo prima di fuggire via le lancia sul petto discinto le lumie eponime, a dimostrazione del suo disprezzo. L'autore, pur lamentandosi nel proprio epistolario delle intemperanze e delle autonomie del selvaggio, istrionico mattatore catanese, si guardò bene dal togliere questo gesto fulminante dalle ristampe successive in lingua, davanti al successo di un epilogo del genere, per sempre inserito nelle didascalie. O ancora, si consideri *Il giuoco delle parti*, varato nel 1918. Ruggero Ruggeri, per cui il ruolo del protagonista Leone Gala era stato concepito, ed autorevolissimo pure nel cinema muto di quegli anni, nel finale del dramma, allorché il suo rivale, Guido Venanzi, amante della moglie Silia, viene ucciso nel duello al posto suo, si fa servire la prima colazione, e si impegna imperturbabile coll'uovo alla coque. Un'iniziativa personale che passa nella didascalia delle edizioni cartacee a venire, e sarà ulteriormente valorizzato nell'allestimento prestigioso nel 1965 della compagnia De Lullo, colle scenografie di Pier Luigi Pizzi che riecheggiano e dilatano il quadro di Casorati colle uova al centro.

Nel crogiolo delle diverse tipologie di finale non mancano situazioni canoniche che potremmo inserire nel "segno di Lazzaro": l'attore che assume su di sé l'onere e l'onore del personaggio che muore, magari in modo suggestivo ed emozionante per la sala, resuscita puntualmente tra gli applausi, a sipario aperto. A volte, specialmente davanti ad un pubblico popolare, infantile non in senso anagrafico ma culturale, l'interprete di creature negative, come per esempio Iago nell'*Otello*, del villain nel melodramma, doveva nascondersi, all'uscita dall'edificio che aveva ospitato la performance, atteso dagli spettatori magari armati di bastoni a vendicare dopo le recite nelle province più periferiche, la povera Desdemona e l'ingenuo Otello. In questo caso bisognava assolutamente conservare il mistero della pièce evitando che il primo e il secondo finale si travasassero

nel terzo. Nel 1986, Claudia Palombi pubblica colla Bulzoni uno studio importante, *Il gergo del teatro: l'attore italiano di tradizione*, dedicato al vocabolario tecnico che circolava nella vita materiale della ribalta, in particolare nell'Ottocento. Ecco allora la *carrettella* o *padovanella*, battuta improvvisata, aggiunta dall'attore nel congedarsi dalla platea, cui si rivolgeva appositamente, a strappare consenso. In più, era sconsigliato il ripresentarsi una volta lasciato il palco, specie dopo addii solenni e irreversibili, come avviene del resto nella vita privata: se infatti abbracciamo salutandola una persona risulta imbarazzante se magari capita di ritrovarla. Una ridondanza sentimentale, una incongruenza nella chiusura narrativa, relativa all'epifonema, alla chiusura di un rapporto, simile a quando si replica una barzelletta ai medesimi interlocutori. Eleonora Duse, grande attrice dal mitico dispendio energetico durante le sue stressanti e turbinose escursioni psichiche in identità diverse dalla sua, metteva sulla porta del suo camerino un biglietto che ricordava come la signora era in viaggio, ossia andava tutelata nel ritorno nel sé quotidiano da disturbatori eventuali. Una sorta di atterraggio dopo un volo interplanetario.

Arrivano a proposito note gustose di Brecht, *Sul teatro di ogni giorno*, datate 1930, di forte ironia sul preteso carisma, sulla fascinazione della scena. Così sull'attore che sostiene con indubbio trasporto la tragica parabola di qualche re, osserva con ferocia il punto di vista del macchinista colla bottiglia di birra in mano, in quanto quest'ultimo è in grado di controllare i passaggi dallo spogliatoio alle luci della ribalta in cui il personaggio incanta e commuove. E di nuovo il commediografo tedesco sottolinea l'interferenza tra secondo e terzo livello del nostro discorso, tra lo spettacolo e quelli che Genette chiamerebbe i *paratesti*, tra carnalità e materialità dell'attore e il fantasma onirico-metafisico che veicola col suo corpo.

Mi soffermo a questo punto su modalità diverse del finale. Innanzitutto, quello basato sull'ammonimento, sul monito lanciato, in una strategia didascalica, educatrice. Basti passare in rassegna il filone naturalistico che affronta temi civili: ecco allora Alberto Giacometti, autore altresì dei copioni confezionati per l'attrice-imprenditrice ottocentesca, protagonista di interminabili *tournées* in giro per il mondo, Adelaide Ristori, che firma un testo di grande successo come *Morte civile*, inaugurata nel 1861, ambientata in terra calabrese, a perorare la causa del divorzio. Qui, l'ergastolano Corrado ha lasciato una moglie giovane, cui ha ucciso il fratello che si opponeva al loro legame, impossibilitata a rifarsi una vita in quanto le leggi glielo vietano. Costei vive colla figlia, lavorando come cameriera in casa del dottor Palmieri, devoto e rispettoso, che si presta a fingersi padre della bimba. Ma Corrado fugge dal carcere, come nella tradizione dell'e-

poepa melodrammatica, da Hugo a Dumas *père*, per vedere la figlia che ne ignora l'identità. Alla fine l'uomo si suicida, per consentire agli altri due di onorare pubblicamente il sentimento pudico covato tra di loro. Sul modo della morte, dal veleno all'apoplessia, di volta in volta gli interpreti storici, i vari mattatori – da Ernesto Rossi, con il quale il ruolo esordì, a Tommaso Salvini, che lo fece morire di un colpo al cuore, a Ermete Zacconi – hanno differenziato l'agonia, ma quel che conta è l'orazione finale sul cadavere di Corrado, col medico che additando il cadavere invita la sala a meditare sul paradosso dell'indissolubilità del matrimonio in situazioni estreme.

Dopo il finale ammonitore e didascalico, si profila quello basato su atmosfere tristi e angoscianti, in cui eccelle il commediografo medico Anton Čechov, specie nei quattro capolavori sfornati a cavallo tra fine '800 e inizio '900; le sue chiusure si impernano su contorni sonori, come le sonagliere della carrozza che si allontana nella neve e sulla scena restano viceversa gli sconfitti, i falliti. Ne *Il giardino dei ciliegi* del 1904 è il vecchio maggiordomo Firs a spegnere in un certo senso il palco, mentre in *Zio Vanja* del 1899 il protagonista rimasto in provincia tiene i conti, aiutato dalla nipote Sonia, per i parenti che rientrano a Mosca. E la ragazza, destinata ormai alla condizione di zitella, pronuncia meste battute sulla vita che in futuro riserva loro solo il lavoro in campagna, in attesa della morte. E scende pertanto un'aura malinconica e rabbrividente, nonostante l'autore preferisse registri vaudevilleschi che invano voleva imporre a Stanislavskij, il geniale allestitore orientato a climi depressivi.

Oppure, al contrario, finali allegri e speranzosi, la formula rassicurante degli *happy end*: Goldoni, ad esempio, mostra la famiglia-inferno, come i commediografi nordici della fine '800, da Ibsen a Strindberg (la famiglia che alla lettera uccide parafrasando il titolo del saggio psichiatrico di Morton Schatzman, *Soul Murder: Persecution in the Family* del 1973) ma poi, avviandosi alla conclusione del copione, il commediografo veneziano intende rimandare a casa il pubblico contento, per cui sceglie finali concilianti. Così, ne *La moglie saggia* del 1752, se per i primi due atti costruisce una vicenda alla Hitchcock con il conte Ottavio che per disfarsi della moglie Rosaura, e darsi all'amante Beatrice, non esita ad avvelenare la limonata, nel terzo atto invece si pente all'improvviso davanti alla generosità della consorte impedendole di bere la bevanda. Al posto dell'uxoricidio efferato si ha l'abbraccio commovente tra i due coniugi, seguito persino dalla pacificazione tra le due donne rivali. Forse una regia pertinente dovrebbe virgolettare un simile epilogo zuccheroso, denunciandone ironicamente la meccanicità convenzionale a soddisfare le attese della ricezione. Poi c'è il *finale in terza persona*, cioè articolato nel senso di uno spiazzamento, di

un raffreddamento prosaico rispetto alla centralità narcisistica dell'eroe: si pensi a Brecht, particolarmente portato a soluzioni del genere. C'è il suo *Coriolano*, rielaborato tra il '51 e il '52 dall'omonima opera di Shakespeare in una controversa redazione: qui, il grande romano che per arroganza di classe abbandona i suoi per andare con i Volsci nello scontro con Roma (salvo poi pentirsi ed essere ucciso) passando dall'originale inglese alla nuova versione tedesca viene privato dell'agiografia luttuosa nella parte del compianto che chiude il dramma, in quanto nel Senato avviato alla celebrazione si alza il tribuno della plebe per parlare del costo del frumento.

Luchino Visconti – di cui sto curando il lemma per il *Dizionario biografico degli Italiani*, Enciclopedia Treccani – nelle inquadrature finali di *Senso* del 1954 mostra Alida Valli, la contessa Serpieri, che, dopo aver denunciato Franz, l'amante traditore, portato davanti al plotone d'esecuzione, vaga in mezzo ai soldati tedeschi inneggianti alla vittoria di Custoza, invocando il suo nome. Un epilogo diverso rispetto alla stesura precedente, dal taglio in qualche modo brechtiano, dal momento che al posto della fucilazione goyesca dell'ufficiale austriaco e alla follia della donna si concentrava sul pianto di un soldatino tedesco, ubriaco e confuso. Dunque il primo focus non puntava al dramma dell'amore adulterino dell'algida aristocratica travolta dai sensi e terminato tragicamente, ma privilegiava un personaggio appartenente ai ceti bassi, anonimo e fuori dalla Storia. Una soluzione poi scartata di fatto dalla produzione. Consideriamo adesso i finali che respirano con la sala. Eduardo De Filippo ha inventato nel 1945 uno dei congedi più consensuali in rapporto col pubblico: in una Napoli ancora sommersa dalle macerie dei bombardamenti americani, una città in apparenza distrutta, arriva il reduce Gennaro Jovine, che torna nella sua casa irriconoscibile con Amalia, la moglie che forse l'ha tradito con il ricco camorrista Peppino Settebellezze, una figlia sedotta e un figlio tentato dalla criminalità. Nell'ultima scena, Gennaro parla con la moglie, disposto a capire e a perdonare, guardandola negli occhi mormorando le parole che paiono uscire dal cuore degli spettatori: «Ama' [Amalia] adda passà 'a nuttata». Un sommesso invito alla speranza, nonostante tutto, anche se la guerra non è ancora veramente finita.

Altre volte, testo, messinscena e contesto esterno, i tre livelli del finale cui accennavo all'inizio si congiungono tra di loro attraverso il tema del fuoco. Alcuni testi teatrali finiscono infatti, alla lettera, tra le fiamme. Si pensi alla *Didone abbandonata*, grande libretto di Pietro Metastasio, con musica di Domenico Sarro, varata a Napoli nel 1724. La regina, lasciata dal cinico e pio Enea, si getta nella pira fatale. Come capitava non di rado, la cornice che Genette chiama *seuil*, ovvero il contenitore materiale, prende-

va fuoco perché le condizioni artigianali per simulare un fuoco vero erano decisamente scarse sul piano preventivo. Nei repertori novecenteschi non mancano riprese di questo motivo, specie nel filone espressionista, dal tedesco Georg Kaiser, *Incendio del teatro dell'Opera* del 1919, a *Il delirio dell'oste Bassà* di Rosso di San Secondo del 1925. C'è anche il *non finale*: tra le soluzioni performative della scena di ricerca nel terzo millennio, dove non si annulla la scansione tra partitura scritta e regia esterna, tra attori e personaggi organici, vengono in primo piano meri accadimenti, in una spettacolarità dove non è più chiaro il montaggio per quanto riguardo inizio e fine, con segni che si espandono in sala, in un'opera più che mai aperta. Chiudo riproponendo categorie già esposte in apertura ossia i *finali didattici*, ammonitori. Brecht è un esempio particolarmente efficace in questa direzione. Ha vissuto gli anni del terrore in cui il nazismo sembrava invincibile in patria e fuori; è fuggito all'estero da un paese all'altro per non essere arrestato e ammazzato. In compenso in California, qualche anno dopo, sarà sottoposto a feroci interrogatori da parte degli americani nel periodo che anticipa il maccartismo, in quanto amico di ebrei e di comunisti. Ebbene, in *Sc'vèik nella seconda guerra mondiale*, iniziato nel 1941 (dunque quando non era chiaro l'esito della guerra), e ricavato dal romanzo cecoslovacco di Jaroslav Hašek scritto tra il 1915 e il 1916, il protagonista, il soldatino finto stupido, si immagina nel finale di incontrare la sagoma gigantesca di Hitler. Sc'vèik, assieme agli altri attori, mentre Hitler sotto la neve gira in tondo come fuori di senno, canta la canzone della Moldava. Prima però si incarica di prendere in giro e di togliere ogni carisma all'omino coi baffi dicendo:

*Non vai avanti né indietro, né storto né dritto.
a destra sei spacciato e a sinistra sei fritto.
e la terra ti brucia e il vento ti molesta.
e se proprio vuoi saperlo, solo un dubbio mi resta:
se ti devo sparare o cacarti ancora in testa.*

E qui segue appunto la canzone, che cito sempre nella traduzione di Paul Braun e Emilio Castellani: questa «Sul fondo del fiume si muovon le pietre. / A Praga tre re son sepolti. Chi è grande / diventa più piccolo, e il piccolo cresce. / La notte è di dodici ore, non più». Vengono in mente, da un lato, Gennaro Jovine, dall'altro, magari attraverso il lungo sodalizio con l'ebreo Kurt Weill, la musica ebraica, in particolare quella *klezmer*, adatta al clima da *funeral wedding*, ossia ai funerali e ai matrimoni, nella dialettica equilibratrice della vita e della morte. Il tempo non permette al reale

di restare immutabile. I piani grandiosi dei duci sono destinati, prima o dopo, ad arrestarsi. Non basta, perché da Brecht prelevo un frammento, un altro finale, tratto da *Contenibile ascesa di Arturo Ui*, scritto nel '41 quando si trovava in Finlandia, nuova tappa della sua continua diaspora similebraica. Qui, Hitler viene collocato nei mercati ortofrutticoli di Chicago, parodizzato ma in modo serio: cito l'epilogo (nella traduzione di Mario Carpitella) aggiunto quando ormai il mostro è stato abbattuto, e nondimeno bisogna continuare a vigilare e a lottare: «E voi, imparate che occorre vedere/ e non guardare in aria; occorre agire/ e non parlare. Questo mostro stava, / una volta per governare il mondo! / I popoli lo spensero, ma ora/ non cantiamo vittoria troppo presto:/ il grembo da cui nacque è ancor fecondo».

Pensate quanto è attuale questa immagine.

FABRIZIO BORIN. Le conclusioni di Paolo Puppa circa la drammaticità mortale di alcuni finali teatrali e letterari, in particolare dei finali *a respiro con la sala*, possono richiamare finali filmici in *camera look*, ovvero *finali con lo sguardo in macchina* del personaggio che, guardando nell'obiettivo della macchina da presa, guarda lo spettatore. E un po' paradossalmente questo procedimento è qualcosa che richiama l'inizio, l'incipit di un film, dato che esistono dei film così costruiti (solo per fare un esempio, *Io e Annie* (*Annie Hall*, Woody Allen, 1977)). Noi qui oggi studiamo i finali, ma sarà interessante considerare anche gli attacchi, le partenze, i cominciamenti dei film. In questo senso esiste un film dei primi anni del Novecento noto anche perché viene sovente utilizzato a scopo didattico, *La grande rapina al treno* (*The Great Train Robbery*, Edwind S. Porter, 1903): una delle prime pellicole innovative per il neonato montaggio, per gli esterni, per le collocazioni della cinepresa, per i carrelli, ecc. Il proiezionista del cinema aveva a disposizione un breve, brevissimo, frammento di film che mostra un cowboy che spara, appunto, in direzione del pubblico, con tanto di sbuffo di fumo che esce dalla canna della pistola. La cosa interessante è che questo spezzone era interscambiabile, nel senso che poteva essere montato, a discrezione del proiezionista, indifferentemente alla fine o anche all'inizio del film. Cosa che naturalmente assumeva significati diversi a seconda della sua collocazione.