

“PERSONAGGIO IN COMMEDIA”. VITA E FINZIONE NEL TEATRO MODERNO E CONTEMPORNEO

“SCRITTORI IN COMMEDIA” NELL’ESPERIENZA TEATRALE DI MARICLA BOGGIO

Paola Benigni

In questo convegno, dedicato al tema del “personaggio in commedia”, non poteva non essere presa in considerazione una esperienza teatrale così originale quale quella di Maricla Boggio, che nel corso della sua lunga carriera, ancora in progress, ha scritto numerose *pièces*, che potremmo definire letterarie, in un duplice senso: in quanto non solo fortemente ancorate a testi letterari ma contraddistinte, vieppiù, dal fatto di aver trasformato gli scrittori in personaggi, di averli insomma messi “in commedia”.

Vista l’eterogeneità (specie anagrafica) del pubblico presente, ritengo sia opportuno brevemente fornire qualche informazione in più su Maricla Boggio, prima di passare a prendere in considerazione alcune sue opere particolarmente inerenti al tema convegnistico.

Maricla Boggio (torinese, classe 1937) si è avvicinata al teatro negli anni universitari quando, iscritta alla Facoltà di Giurisprudenza dell’Università di Torino, ha iniziato a frequentare il Centro Universitario Teatrale (CUT). Dopo la laurea in legge, ~~conseguita con Luigi Firpo docente di Storia delle Dottrine Politiche (tra i suoi illustri professori c’era anche Norberto Bobbio per Filosofia del Diritto)~~, la Boggio inizia qualche collaborazione in RAI e poi, finalmente, tramite la conoscenza di Ruggero Jacobbi, che le propose di fargli da assistente per la prima Rassegna degli Autori Italiani voluta da Paolo Grassi per valorizzare la drammaturgia italiana, approda al Piccolo Teatro (di Milano). È qui che la Boggio inizia ad avvertire sempre più la necessità, come dichiarerà, di **“una scuola, per ricercare le ragioni di fare teatro”**, ed è qui che avviene l’incontro della sua vita: quello con Orazio Costa, regista teatrale e uno dei massimi esponenti della pedagogia teatrale europea del Novecento, la cui fama, come ricorda la stessa Boggio, all’epoca iniziava ad emergere con insistenza:

Anche Jacobbi apprezzava quest'uomo pur così distante da lui: religioso, ascetico, senza esibizionismi, e docente di regia all'Accademia; lo stimavano anche Grassi e Strehler, pur così esclusivi del loro teatro; era l'unico, Orazio Costa, ad avere accesso al Piccolo per almeno uno spettacolo all'anno.¹

Conosciuto Orazio Costa e rimasta fortemente ‘colpita’ dal suo modo di fare teatro, la Boggio decise di partecipare al concorso per entrare nell’Accademia Nazionale d’Arte Drammatica di Roma (la “Silvio d’Amico”), dove riuscì ad entrare e dove ebbe modo di trascorrere tre anni al fianco del

¹ <http://www.mariclaboggio.it/pagine/schede/percorsoricerca.html>

Maestro, avendo modo di apprendere l'importanza della regia teatrale critica che per Costa, come da lui stesso dichiarato a colloquio con Maricla Boggio:

rappresenta la coscienza del testo, e il testo non è altro che la battuta. Tutti gli altri elementi che concorrono a realizzare lo spettacolo non sono che supporti per offrire alla parola la sua massima espressività: le parole come “profonde radici d'anima” [...]

ma la parola per arrivare ad un tale livello di espressione deve essere sostenuta da “un'interpretazione che ne tragga l'intera capacità evocativa”. A tale scopo, memore della lezione del suo grande maestro Jacques Copeau, Costa affina un metodo, cosiddetto mimesico, il cui scopo è quello di sviluppare nell'attore una estrema duttilità psicofisica necessaria all'interpretazione del personaggio: egli, in concreto, “esercita gli allievi ad essere padroni del proprio corpo a livello gestuale, perché tale gestualità imprima alla voce le giuste inflessioni e quindi la parola ne risulti espressivamente arricchita”.

Ad Orazio Costa, con la quale la Boggio si diplomerà appunto in regia all'Accademia Nazionale d'Arte Drammatica, e ai suoi fondamentali insegnamenti la regista ha dedicato diverse pubblicazioni tra cui: *Il corpo creativo. La parola e il gesto in Orazio Costa* (Bulzoni, 2001), *Mistero e teatro. Orazio Costa, regia e pedagogia* (Bulzoni, 2004), *Orazio Costa maestro di teatro* (Bulzoni, 2007) e *Orazio Costa prova Amleto* (Bulzoni, 2008), ma anche docufilm: *L'uomo e l'attore. Orazio Costa lezioni di teatro e Orazio Costa prova Amleto.* ,

Mentre, a proposito degli anni della sua formazione tra Università e Accademia, la stessa Boggio ci ha fornito delle importanti testimonianze dalle quali emergono chiaramente le sue ‘anime’ e le basi della sua poetica da una parte ossequiosa di quei “principi evangelici acquisiti in famiglia e attraverso letture, ai concetti giuridici nei quali si trovavano a confronto diritto naturale e diritto positivo, secondo gli insegnamenti di Norberto Bobbio”, dall'altra, avendo avuto come suo altro maestro Orazio Costa, “la sua appassionata adesione alla parola come punto convergente, in teatro ed in ogni manifestazione espressiva” non potevano che condurla “a scegliere la scrittura che per metafora racconta la realtà”.²

Ma giunti a questo punto, e prima di passare alla parte più specifica del mio intervento odierno, incentrata appunto su due opere particolarmente emblematiche di Maricla Boggio, merita di essere ricordato l'impegno profuso nel sociale da parte della regista. La Boggio si è infatti distinta a partire dagli anni Settanta per la trattazione di tematiche particolarmente sensibili, da lei descritte con “sguardo attento e testimone” al fine di porre in evidenza questioni e difficoltà esistenziali e modalità di riscatto.

² <http://www.mariclaboggio.it/pagine/schede/approfondimento.html>

Da questo forte impegno nel sociale sono nate opere quali: *Mara Maria Marianna*, basato su testi della Maraini e della Bruck, in difesa delle donne (un'esperienza legata al Teatro della Maddalena fondato negli anni 70, in cui le donne trovano la forza di denunciare emarginazioni ed ingiustizie) e che la condurrà nel 1975 a firmare la regia di *Marisa della Magliana*, definito il primo film femminista. Ma non si esaurisce di certo qui il suo attivismo nel sociale: negli anni '80 tratta in diverse opere del problema della droga (*Farsi uomo oltre la droga*, 1981 anche film; *La casa dei sentimenti – itinerario per uscire dalla droga*, 1982) e negli anni '90 della piaga dell'AIDS: *Il volto dell'altro – aids e immaginario* (con L. M. Lombardi Satriani e F. Mele, Meltemi, 1995), *Storie dallo Spallanzani* ecc.

Ma venendo ora finalmente al suo teatro – dopo questa sommaria presentazione della Boggio – di lei ci sarebbe da dire ancora che è docente di recitazione e di scrittura drammaturgica oltre che critica teatrale e direttrice della rivista Ridotto della SIAD - Società Italiana Autori Drammatici – tra i 60 testi e più da lei pubblicati, rappresentati e tradotti se ne possono evidenziare alcuni, in cui protagonisti assoluti in scena sono, come si accennava inizialmente, scrittori, letterati e drammaturghi; opere in cui l'invenzione artistica e la realtà vissuta si fondono, cosicché commedia e vita si possano confondere.

Tra queste *pièces* “letterarie”, in ordine cronologico (per stagione teatrale) possiamo ricordare certamente:

Ritratto di Sartre 1971/72

D'Annunzio Mondano 2003

Pirandello/Abba frammenti 2006

La stagione dei disinganni. Alfieri a Parigi incontra Goldoni e sogna Gobetti 2007

Guido Gozzano 2007

Machiavelli, moderno principe 2007

Serao 2018

Si tratta di brevi atti che quale comun denominatore presentano appunto come centrale la figura di un letterato e soprattutto prendono le mosse proprio dalla “parola” letteraria, da testi e scritti degli autori portati sulla scena.

Scrittori che, alla stregua di personaggi “in cerca d'autore”, si sarebbero quindi palesati al cospetto della Boggio “capocomica”, balzando fuori dalla sua memoria, come scrive la stessa Boggio: “a respirare con vita propria la vastità liberatoria del teatro” e ricevendo dalla regista, di volta in volta,

una strutturazione di mondi a ciascuna storia pertinente, nei quali rappresentare le loro vicende esistenziali con soluzioni talvolta più crudeli di quanto offrì lo spunto della pagina letteraria, in una chiave critica e distanziata pur nella trattazione nostalgica o addirittura grottesca.

Questo è proprio quanto attestato dalla regista circa il processo creativo che l'ha condotta a scrivere e poi a mettere in scena, ad esempio, il suo *D'Annunzio mondano*, opera in cui sono narrati "i vezzi e pettegolezzi, tradimenti e sentimenti della Roma umbertina" ispirati al Duca Minimo e a Lia Biscuit, pseudonimi utilizzati dal vate, con cui era solito firmare le sue cronache mondane, apparse per lo più tra il 1884 e il 1888, su "Capitan Fracassa" e "La Tribuna", in cui regalava divertenti descrizioni di ambienti e abitudini che avevano come protagonisti spesso bizzarri, ma a volte anche grotteschi personaggi, che animavano la Roma sul finire del XIX secolo. La Boggio porta sulla scena il d'Annunzio narratore, il d'Annunzio giovane cronista e giornalista, quello intento ad una "miserabile fatica quotidiana", ma condotta come sempre ad arte, da eclettico osservatore delle mode, degli usi e dei costumi del suo tempo, insomma un moderno e autorevole influencer, ironico fustigatore che, come rilevato da Enrico Bernard, "smaschera le pantomime, le infingardaggini, le affettazioni [...] di una società borghese".

La *pièce* consiste in 8 brevi storie, suddivise in due parti, ambientate prevalentemente in eleganti salotti altoborghesi. In esse l'istituto del matrimonio, nelle sue diverse sfaccettature, è spesso al centro delle vicende, tra storie di tradimenti, tanto al maschile quanto al femminile, tra cicisbei beffati o particolarmente astuti, imbarazzanti scambi di ruoli e giochi delle parti, quasi più pirandelliani che dannunziani...

Tra questi 'sketch' de fin de siècle se ne trova uno, particolarmente divertente, dal titolo *Festa a sorpresa* in cui una moglie gelosa (la marchesa Elena Segni-Condorelli) avendo intercettato un biglietto d'invito ad una festa per il marito, particolarmente profumato, decide di fare una sorpresa appunto al marito recandosi anche lei alla festa e portando con sé la giovane figlia, Clorinda, quasi ormai in età da marito. Le due donne finiranno per ritrovarsi in un bordello, in un palazzo che la marchesa giudica come "un po' volgare, da gente ricca senza tradizioni", ricevute da una sorta di Madama Pace, sedicente baronessa Olga di Collemaggio. Inizia a questo punto una spassosissima conversazione fatta di doppi sensi e fraintendimenti tra le ignare donne perbene e la proprietaria del bordello la quale, avendo erroneamente compreso che la donna intende prostituire la giovane figlia, comincia a dar loro dei consigli: innanzi tutto sul nome della ragazza...

BARONESSA - Bisognerà cambiarle nome. Qualcosa di più esotico, un po' conturbante...Fucsia!È perfetto.

CLORINDA RIDE FACENDO UNA PIROETTA E BATTENDO LE MANI.

CLORINDA - Fucsia! Che buffo!

CONTRAFFA' LA VOCE CON TONO BARITONALE.

"Come vi chiamate?"

RIPRENDE LA VOCE FEMMINILE, SOTTILE E INGENUA.

"Oh! Mi chiamo Fucsia, signore!" Ah! Ah! Ah!

LA MARCHESA LE SI RIVOLGE CON TONO IMPERIOSO.

MARCHESA - Zitta un momento, "Clorinda"!

CON UN TONO GLACIALMENTE CORTESE, VENATO DI UN CERTO NERVOSISMO, SI RIVOLGE POI ALLA BARONESSA.

Nella nostra casata "Fucsia" non appare. Perché "Fucsia"?

LA BARONESSA NON SI È RESA CONTO DEL CAMBIAMENTO DI TONO DELLA MARCHESA, PRESA NEL VALUTARE L'ASPETTO DI CLORINDA.

BARONESSA - È l'uso. Ma per ora ha poca importanza. Piuttosto, pensiamo a come presentarla.

LA MARCHESA RASSICURATA RIPRENDE UN TONO DI CORDIALITÀ.

MARCHESA - Volentieri. Il salone dov'è?

Arrivati a questo interrogativo la sedicente baronessa inizia e comprendere che qualcosa non va...un dubbio la assale, che diventa certezza quando alla sua domanda rivolta alla Marchesa BARONESSA - Ma, signora, mi dica: come è arrivata qui?

Lei risponde:

MARCHESA - Con il mio landau. (Carrozza).

A quel punto, avendo capito l'errore, la baronessa non può che invitarle ad andare via, raccomandandogli di "coprire il viso" soprattutto della signorina, in modo tale da non rovinarle la reputazione, auspicando che non siano riconosciute da qualche cliente della sua casa di appuntamenti!

Si tratta dunque di storie reali, le quali trovano tutte una precisa corrispondenza negli articoli raccolti nel volume *Pagine disperse. Cronache mondane, Letteratura e Arte di Gabriele D'Annunzio*, coordinate e annotate da Alighiero Castelli (Roma, 1913), in cui la cronaca si fa appunto teatro, in raffinati giochi mondani, dove i personaggi e gli scrittori di più di un secolo fa tornano, grazie al teatro, ad essere vivi e in mezzo a noi.

Così accade anche nel caso di Pirandello e Marta Abba, personaggi protagonisti dell'altra "pièce letteraria" di Maricla Boggio, che affonda le sue radici e la sua ispirazione in quel famoso epistolario, composto tra il 1925 e il 1936, contenente circa 560 missive, che soprattutto Pirandello scrisse a Marta Abba. Ma tra le fonti della regista, per sua stessa ammissione, vi sono state anche interviste rilasciate da Pirandello, documenti e brani di opere teatrali, saggi critici in cui ha di volta in volta cercato di "cogliere le rivelazioni estreme e più riposte" dei protagonisti.

Da quest'opera è possibile derivare la grande capacità anche ermeneutica della Boggio che ha saputo selezionare, tra gli infiniti materiali d'archivio, lettere, argomenti e momenti salienti di un'esistenza, quale quella di Pirandello, particolarmente ricca e complessa e di averne fatto un sapiente montaggio, senza mai scadere, peraltro, come sarebbe stato piuttosto facile, in una *pièce*

larmoyante! La stessa regista ha infatti da subito avvertito il bisogno di chiarire il suo approccio a questo tema dichiarando:

Del singolare rapporto fra Pirandello e Marta Abba io credo che non si debba indagare con spirito di curiosità, volgare e del tutto inutile. Ciò che il lungo dialogare ci ha rivelato è ben più che l'esaurimento di una risposta che rischia di banalizzare tutto, e lascia spazi al non detto, alle ipotesi, al proseguire al di là delle certezze.

È una ricerca di fusione fra realtà e metafora, fra le esigenze della quotidianità e l'assoluto che permea queste pagine: della vita che le ispirarono non va infranto il mistero, questo sì soltanto personale e destinato a rimanere segreto.

Delicatezza e rispetto, fusione tra realtà e metafora, quotidianità e assoluto sono aspetti di un'opera che pone in scena un Pirandello triste e solo, che ad incipit viene presentato al lavoro, introdotto dalla seguente didascalia:

a Roma con la sua Compagnia del Teatro d'Arte, appena formata. Voleva fare un teatro con autori e attori che come lui sentissero la necessità di un rinnovamento.

Per il debutto aveva chiesto una commedia a Bontempelli, "Nostra Dea": stava già provandola, ma non aveva ancora scelto la protagonista...

Quella ragazza, Marta Abba, - gli avevano detto - affascinava il pubblico. Senza averla mai vista Pirandello chiese a Guido Salvini - il "tuttofare" della Compagnia - di correre a Milano per scritturarla.

Ha inizio così la storia tra Pirandello e Marta Abba, ingaggiata per "Nostra dea" (cito sempre da una didascalia):

La scrittura è datata 25 febbraio 1925, e prevede un compenso di 170 lire giornaliere. Lamberto Picasso ne prende 160 - ed è il primattore! -, la Di Lorenzo arriva a 105, e Cervi giovanissimo firma per 37.

A questo punto l'attore sulla scena legge la lettera inviata da Pirandello alla Abba:

ATTORE - "Gentilissima Signorina....

Studia con amore la parte della protagonista di 'Nostra Dea'...

e pensi che la rappresentazione di questo lavoro

avrà tutto l'ausilio d'una prestigiosa messa in scena...

che faciliterà a Lei tutti i passaggi da un abito all'altro..."

La *pièce* Pirandello/Abba *Frammenti* si svolge come un lungo dialogo in cui i personaggi in scena sono solo Marta Abba, Luigi Pirandello e l'attore che a momenti alterni, mettendo o togliendo il cappello, impersona appunto il drammaturgo o un attore tenendo così le fila della narrazione scenica. Si tratta di un'opera particolarmente significativa anche dal punto di vista prossemico: un vero e proprio dialogo a distanza in cui neppure la presenza dei corpi sulla scena, contemporaneamente, e la condivisione di momenti felici riesce a colmare quel profondo sentimento di lontananza e solitudine

che continua a spirare da quest'opera e a caratterizzarla nel profondo in un modo che potremmo appunto definire quasi mimesico.

Particolarmente esemplificativo in tal senso è il seguente passaggio appositamente selezionato del dialogo:

PIRANDELLO - Sono Accademico d'Italia, ma rimango lo stesso **poveruomo** di prima. Sai quello che ho pensato, quando ho ricevuto il telegramma di Mussolini? Che intanto il tuo non mi m'arrivava....

MARTA ANDRA' COMPITANDO UN TELEGRAMMA.

MARTA - "Esprimo/nostra/gioia/prestigiosa/nomina/stop/Famiglia Abba".

PIRANDELLO LANCIA A MARTA UNA BUSTA DA LETTERE, CHE MARTA APRE CON UNO STRAPPO NERVOSO, SCORRENDO POI IL FOGLIO CHE VI STAVA DENTRO.

PIRANDELLO - ... e quando il tuo telegramma è arrivato, mi parve "opaco" perchè la gioia non era "tua", era "vostra", della famiglia; non era la "luce" che me ne sarebbe venuta, se "Marta" mi avesse espresso tutta la "sua" gioia.

SONO SOLO! SONO SOLO! SONO SOLO! Dio ti guardi, figlia mia, dal comprendere un giorno tutta l'atrocità che è dentro questa parola!

Ma in mezzo a questo dolore e a questa immensa solitudine inesorabilmente la vita scorre e Pirandello, tra alti e bassi, la vive nella sua pienezza scrivendola e scrivendone a Marta: per lei, come si sa, continuerà a produrre opere teatrali, a fare progetti per i teatri regionali, per un loro teatro stabile, ed ancora la presidenza del Convegno Volta, il rapporto con d'Annunzio, con Mussolini sono tutti argomenti presenti in questo lungo dialogo, sino al Nobel ed alla morte con cui si chiude questa pièce.

La scena finale vede infatti Pirandello avvolgersi in un lenzuolo bianco, Marta a distanza legge un telegramma e si ode infine la voce di Pirandello proferire queste sue ultime volontà relative a quell'involontario suo soggiorno sulla terra:

"Nessuno m'accompagni,
nè parenti nè amici.
E il mio corpo, appena arso,
sia lasciato disperdere;
perchè niente,
neppure la cenere,
vorrei avanzasse di me..."

APPLAUSI

MARTA RIMANE FERMA, GLI OCCHI ALL'INFINITO. BUIO.

Alla fine dell'opera resta senza risposta quell'enigma che ad *incipit* si era posto
L'ATTORE/PERSONAGGIO

Passione, di lui per lei? Ammirazione, di lei per lui? Amore reciproco? Un enigma!

La vicenda Pirandello-Abba è rimasta misteriosamente sospesa fra l'ispirazione artistica e il desiderio di un'esistenza condivisa; il suo fascino, per noi, sta proprio nell'impossibilità di una rivelazione.

Insomma in una "non conclusione", in puro stile Pirandelliano!

Per quanto riguarda invece le nostre conclusioni sull'esperienza teatrale di Maricla Boggio possiamo certamente rilevare che grazie a queste sue originali *pièces* letterarie, questi scrittori, divenuti CREATURE, sono ritornati, a parlarci, a raccontarci le loro storie e i loro drammi, da un'inedita prospettiva, per l'eternità proprio come lo stesso Pirandello aveva scritto nei *Sei Personaggi*:

Morrà l'uomo, lo scrittore, strumento della creazione; la creatura non muore più! E per vivere eterna non ha neanche bisogno di straordinarie doti o di compiere prodigi. Chi era Sancho Panza? Chi era don Abbondio? Eppure vivono eterni, perché — vivi germi — ebbero la ventura di trovare una matrice feconda, una fantasia che li seppe allevare e nutrire: far vivere per l'eternità!

Sia lode allora a Maricla Boggio, alla sua “invenzione feconda” per mezzo della quale ha reso ancor più vivi ed eterni questi nostri grandi “scrittori” rendendoli, tra vita e finzione, “personaggi in commedia”!