

Maricla Boggio

PERCORRENDO CON LO SGUARDO I TITOLI DEI TESTI...

Percorrendo con lo sguardo i titoli dei testi che sono andata scrivendo nel corso di una cinquantina di anni, cerco di individuare il filo rosso della scrittura complessiva.

I testi sono disparati fra loro, le tematiche sono autonome l'una rispetto all'altra.

Li esamino come se si trattasse dei testi di un altro autore. Sono più di settanta, scanditi con una certa regolarità, qualche volta due o tre nell'arco di un anno, qualche volta in un tempo più lungo: si tratta di periodi in cui ho lavorato a qualche film per la televisione, stando anche fuori Roma. Per qualcuno c'è voluto tempo per realizzarlo, per altri invece a scriverlo si è trattato di un lampo. Parte a volte da una richiesta di chi vuole rappresentarlo, oppure il perseguimento di un'idea che spontaneamente è venuta maturandosi in me, attraverso l'osservazione di un fenomeno oppure dietro l'impulso di un fatto letterario, mitico, storico o reale. Questi quasi tre ultimi anni hanno condizionato il mio teatro, come quello di tutti noi, in ogni paese. Dopo una fuggevole prima della compagnia dei Masnadieri il 5 marzo 2020, i teatri vennero chiusi e gli attori restarono a casa: tante prove, l'emozione del debutto e basta. Riguardava "Doppiaggio", un testo che aveva già avuto i suoi riconoscimenti con Mario Prospero e la compagnia del Politecnico nel 2002. Una coppia di attori - Guido e Lia, che hanno rinunciato al teatro per la sicurezza economica del doppiaggio - riceve Amy, con cui avevano frequentato l'Accademia. Attrice di successo - ha sposato un produttore in America - ritorna per doppiare un suo film e vuole come partner l'antico compagno. Tra i due riemerge qualche scintilla di un antico amore, mentre il produttore pare affascinato da Lia, e vorrebbe portarla negli USA per farne la protagonista di un film sull'emigrazione. Il gioco senza scrupoli del produttore, disposto a dar notizia di un tradimento della moglie e di imbastire un suo flirt italiano pur di farsi pubblicità, trova una barriera in Lia, che non accetta di partire; partirà Guido, illuso di raggiungere quel successo a cui aveva rinunciato in gioventù. Ma Lia rimane, tenendo salda la famiglia e realizzandosi in modo differente dalle previsioni giovanili: non più interprete di quella Nina del "Gabbiano", ma Arkadina, la matura attrice della commedia di Cecov, accettando la proposta di una compagnia di giovani. Due note di presentazione: una del regista e autore Mario Prospero, anche interprete della commedia; l'altra dell'antropologo Luigi Maria Lombardi Satriani. Vi emergono due elementi che caratterizzano la commedia, individuandone le motivazioni metaforiche al di là della lettura narrativa della vicenda. Prospero rileva la situazione di fallimento del teatro in Italia nell'attuale momento storico, nel quale risulta impossibile realizzare la professione attoriale, sacrificandola a più banalizzanti risorse di sopravvivenza. Lombardi Satriani mette l'accento sull'afasia metaforica del doppiatore che, offrendo ad altri protagonisti - spesso più superficiali - la sua voce destinata al teatro, si ritrova senza capacità di esprimersi realmente.

Nella rappresentazione di quasi vent'anni dopo, nulla è cambiato riguardo al teatro in Italia, sia rispetto alle condizioni difficili in cui si trova in rapporto alle sovvenzioni e ai riconoscimenti, sia relativamente al rapporto con il doppiaggio cinematografico, che risulta un rifugio per attori, anche molto capaci e spesso superiori rispetto agli attori dei film che devono doppiare. Il testo appartiene al filone della realtà reinventata, storie anche minime, nate da un dialogo con un regista e sviluppate secondo un itinerario che tiene conto del numero degli attori che vi saranno coinvolti. Sono di questo genere parecchi testi scritti per Mario Prospero, come "La sorpresa di Natale", un bambino trovato in un cassonetto da una coppia senza figli la notte di Natale, poi rivendicato da una ragazza di colore; "Sibilla", una studentessa alla ricerca del padre scoperto nel professore che andava cercando per i suoi studi; e ancora "Barboni - favola metropolitana", dove Prospero impersona un mendicante, in realtà un principe che aiuta i derelitti a cui suggerisce attività ecologiche fornendo loro piccole somme per iniziare una qualche attività. Dal discorso sociale rivolto al privato, l'indagine si amplia all'ambito del pubblico. È il mio primo testo, poco dopo il diploma di regia in Accademia alla fine degli anni Sessanta, a toccare una piaga della situazione sociale in Italia.

Lo affronto sollecitata da Franco Cuomo, un giornalista dell'Avanti!, conosciuto per la sua collaborazione con Carmelo Bene e per aver scritto "Il delitto Matteotti" sull'uccisione del deputato socialista da parte dei fascisti. Devo molto alla guida di questo autore scomparso prematuramente, con il quale scrivo

quattro testi, che proseguono a delineare le mie scelte di campo. “Il Matteotti” di Cuomo segnerà anni dopo un altro mio testo, “Matteotti, l’ultimo discorso” con cui vincerò il Premio della Presidenza del Consiglio e lo presenterò nella Sala Consiliare del Campidoglio dietro invito del sindaco Walter Veltroni.

I quattro lavori scritti con Cuomo partono da “Santa Maria dei Battuti – rapporto sull’istituzione psichiatrica e sua negazione”. È la rivoluzione portata da Franco Basaglia a costituire il tema centrale, la storia dell’ospedale di Gorizia in cui lo psichiatra applica nuovi trattamenti ai pazienti, cancellando camicie di forza ed elettroshock e incoraggiando a gli stessi internati a discutere sul loro stato prendendo iniziative nel quotidiano. Siamo stati un mese nell’ospedale psichiatrico partecipando alle assemblee e intervistando i degenti. Il discorso superava il tema medico e mostrava la facciata politica su cui Basaglia insisteva: la follia vista come malattia legata alla emarginazione sociale. Scrivemmo il testo e ritornammo a Gorizia; lo leggemmo ai medici e ai degenti, ne raccogliemmo consensi. Mi dedicai alla messa in scena. Regia difficile, per portare avanti il discorso della malattia mentale e del versante politico. Un attore nel ruolo di Basaglia – Franco Marchesani - citava alcune frasi tratte dall’”Istituzione negata” dello psichiatra, la musica veniva improvvisata in scena da un famoso esponente della musica elettronica, Vittorio Gelmetti, che vi interpretava un vecchio degente che racconta la sua vita passata rinchiuso in ospedale; gli altri attori recitavano nel ruolo di pazienti, ciascuno con la propria storia: ne scaturiva l’immagine di una società oppressiva in cui urgeva una riforma radicale. La compagnia era composta di interpreti che provenivano da varie formazioni: una ragazza era australiana, quattro arrivavano dall’Accademia, qualcuno dal doppiaggio, felice di tornare al teatro. “Santa Maria dei Battuti” fece scalpore, i giornali gli dedicarono colonne e paginoni, ci furono oppositori che ne rilevarono la pericolosità politica, addirittura eversiva, lo stesso Basaglia temeva una rivolta di quelli che doveva all’occorrenza considerare suoi colleghi. Avevamo cominciato in una piccola cantina di Porta Portese, nella periferia romana, e ci trovammo ad essere invitati da Paolo Grassi, il grande direttore del Piccolo Teatro al Lirico di Milano, il teatro più grande della città. Ci furono consensi e contestazioni, gli psichiatri delle due diverse convinzioni si affrontarono in una lotta fisica in mezzo alla sala; lo spettacolo andò in giro tutto l’anno suscitando polemiche e adesioni. La strada era aperta a scritture in cui brillasse il tema politico, la discriminazione sociale, la lotta di classe. A quell’epoca immersa nel Sessantotto il teatro cominciò ad abbandonare gli abusati temi borghesi e a farsi protagonista della realtà. La compagnia del “Teatro Insieme” guidata da Mauro Carbonoli, a capo di un gruppo di reduci del Piccolo, si trovò in sintonia con noi. Dopo un loro spettacolo – di solito un Brecht o un Goldoni diretti da Strehler – al ristorante dove ci si incontrava tutti, restavamo a discutere sulla condizione dell’attore e sulla situazione politica in generale. Nacque l’idea di rivalutare Gramsci, da tempo celato negli archivi sovietici e appena da poco rientrato all’Istituto Gramsci, specie per quanto riguardava le sue lettere con la moglie Giulia Schucht. Cuomo ed io ci dividemmo i compiti. Io andavo all’Istituto Gramsci dove Franco Ferri, suo direttore, mi spiegava discutendo con Paolo Spriano situazioni e personaggi che riguardavano il partito comunista dell’epoca fascista, fino al processo che portò in carcere l’intero complesso di quanti erano ancora in Italia. Cuomo poi faceva nascere un motivo drammaturgico che affrontavamo insieme. Era un continuo lavoro febbrile nel dare forma a questo complesso tema che prese poi il nome di “Compagno Gramsci”. Il superstite di quel periodo nefasto era Umberto Terracini, tenace oppositore del regime e in carcere fino allo sconto della pena; andammo a trovarlo nel suo studio al Senato, ci sfuggì, ma era un auguri, che fosse l’unico sopravvissuto. Ci raccontò delle sofferenze sopportate dal gruppo, del fatto che Gramsci avesse rifiutato la grazia. La prefazione alla pubblicazione di Marsilio la firmò Paolo Grassi, sempre in sintonia fra teatro e politica. Facevo le prove seguendo la compagnia di qua e di là con lo spettacolo in scena, dedicando al nuovo allestimento le ore del pomeriggio. Persi la voce per il tanto gridare indicando i personaggi maschili, da Trotsky ai futuristi russi, ai capi del partito in Italia, ai dirigenti fascisti, oltre alle scene delicate con Giulia ricavate dal carteggio ancora segreto, a me concesso dall’Istituto Gramsci. Lo spettacolo girò a lungo suscitando dibattiti, consensi o opposizioni.

In un viaggio in Sicilia andai a incontrare Danilo Dolci che si era trasferito a Partinico creandovi la sua famiglia. Aveva deciso di condividere la vita dei contadini e dei pescatori e aveva realizzato una struttura politica in cui i lavoratori si erano resi consapevoli del valore della solidarietà e della coscienza

politica. Dolci mi condusse a fare un giro nelle campagne intorno. Mi additò i mandorli e le vigne, poi disse che tutto sarebbe stato sommerso dall'acqua che avrebbe invaso la vallata, era la diga che da tanto speravano per rendere più fertile la terra; dopo secoli di ristrettezze e di dominazioni quelle campagne sarebbero state dei suoi abitanti. Con Franco Cuomo scrivemmo "Egloga", un testo sulle varie guerre a cui era stata asservita la Sicilia. Inventammo "i ragazzi azzurri" che conducevano la storia, un po' narrata come i cantastorie, un po' come figure poetiche. L'idea piacque a Vladimiro Dorigo, allora direttore del Festival di Venezia, che ci invitò a portarvi lo spettacolo. Eravamo felici, ma ci trovammo a sostenere il confronto con personaggi di grosso calibro, come il già mitico Peter Brook; non riuscimmo a mettere in atto le nostre intuizioni drammaturgiche, la scena di balle di paglia era troppo ingombrante per Palazzo Grassi; di fronte a una mezza sconfitta l'amico critico Ghigo de Chiara ci consigliò di accettare con filosofia una prova che comunque era già un successo, e di pensare al lato negativo come se fossero passati dieci anni; ormai di anni ne sono passati una cinquantina e quel giorno in realtà sostenuto da Dorigo per il suo contenuto sociale lo ricordiamo come positivo.

Maurizio Scaparro, allora direttore del Teatro Stabile di Bolzano, doveva equilibrare le sue scelte drammaturgiche tenendo conto che in una città conservatrice aveva messo in scena "Giuseppe Di Vittorio" sul famoso sindacalista, e le autorità aspettavano una contropartita. Scaparro ci chiese di trovare un tema che mettesse d'accordo tutti e riguardasse Bolzano. Nel 1514 c'era stata una sacra rappresentazione nel duomo: due borghesi, architetti e studiosi, l'avevano messa in scena, era stato uno dei primi spettacoli "professionisti" rispetto alle realizzazioni del clero. Trovammo documenti preziosi addirittura in America; sfruttammo la cultura della zona, densa di racconti di streghe e di magie e di sentenze sommarie, inventammo una vicenda credibile: nella rappresentazione della condanna di Gesù, la giovanetta che interpretava Maria cominciava a parlare in aramaico, inducendo il tribunale a decretarne la morte sul rogo per stregoneria, mentre il pubblico accorreva all'esecuzione lasciando deserto il luogo dove avrebbe dovuto proseguire la crocifissione del Cristo. Lo spettacolo suscitò scalpore. Ci vennero richiesti i documenti circa l'autenticità della vicenda, li esibimmo con dovizia di dati – cosa di cui Cuomo era maestro, talvolta anche aggiungendo del suo -, e Scaparro fu soddisfatto di aver pareggiato il suo programma.

Dopo quattro testi scritti insieme decidemmo di dividere le nostre strade, Franco dedicandosi ai suoi Templari, io buttandomi sul mito. Attraverso di esso vedevo la realtà del quotidiano trasformata in storia immortale. Se leggevo i fatti di cronaca, vi trovavo le figure mitiche che appartenevano alla Grecia. Il personaggio di Medea era al centro dei miei pensieri. Le donne che uccidevano emergevano nella tristezza della realtà, privata di quell'aura che aveva nell'assassinio della rivale, nella vendetta contro l'amante traditore rispetto ai figli innocenti. Eppure risaltava la grandiosità del male. Cercai di ribaltare la situazione di una Medea di oggi rispetto a quella della mitica vendicatrice. La realtà attuale non acquisiva la forza del mito antico, di Euripide e di Seneca, di Ovidio, di Corrado Alvaro e di tanti autori barocchi, e neanche la terribile tragicità dell'opera di Cherubini cantata dalla Callas. Sdraiata sul lettino dello psicanalista, la mia "Medea" riviveva i sentimenti del personaggio, fino ad arrivare al bisogno di interpretarne in forma nuova il comportamento. Ribaltando la situazione, questa donna in crisi con il compagno si immedesima nella ragazza di cui si è innamorato il marito, la immagina nella sua dimensione di donna destinata ad essere tradita, le regala il vestito che tiene nella borsa, non per avvelenarla, ma in nome di una solidarietà femminista. Finché arriva alla conclusione, che risulta diversa da quella tradizionale: i figli sono suoi, li ama al di là del rapporto con il compagno. Perché sacrificarli per il tradimento del padre? E decide: "Il mito me lo porto dentro".

E poi ho voluto affrontare Fedra. Nel libro della Genesi la moglie di Putifarre tentò di sedurre Giuseppe, lui la respinse e lei lo denunciò al marito. Nel mito greco la volontà di Fedra è guidata da Afrodite che vuol vendicarsi della ritrosia di Ippolito. Scrivere di Fedra partì da una discussione con Cecilia Polizzi, che voleva interpretare la protagonista. La Fedra euripidea è senza peccato, il suo innamoramento del figliastro deriva da una punizione di Afrodite che vuole colpire il giovane Ippolito per la sua superbia nel rifiutare ogni amore. A scrivere ci si erano provati molti autori: oltre a Euripide,

a Seneca e a Sofocle, Racine, Andrea Chenier, D'Annunzio e in tempi attuali una miriade di film, tra cui la "Fedra" di Jules Dassin, interpretata da Melina Mercouri – poi diventata ministra della cultura –, in cui la donna aveva una relazione con il figliastro; ingelosita per un suo amore con una cugina, rivela al marito la sua storia colpevolizzando il ragazzo; il padre maledice il figlio che fugge di casa e si schianta sull'auto appena regalatagli, mentre Fedra, resa folle dalla notizia, si suicida con i sonniferi. Mentre il mito si attaglia alla volontà degli dei privando i personaggi di autonomia, in epoca moderna emerge la responsabilità personale. Nel film di Dassin l'amore fra il figliastro e la matrigna avviene davvero. Ogni limite è superato, non esiste più il proibito. Volevo trovare una Fedra che senza cambiare il mito, avesse una sua dignità. Pensai a una donna del sud. Una povera, sposata a un rozzo pastore. Recitò, l'attrice, dopo un viaggio attraverso diverse tragedie; il mistero della parola nasceva dalle sue labbra spontanea, in greco, in latino... e poi fluiva il verso di D'Annunzio, fino all'impulso di far nascere una donna nuova, consumata dall'ignoranza e dalla miseria, curiosa del figliastro appena tornato da fuori, immerso nei libri, gettato a scrivere. È l'amore di una Fedra siciliana che parla in dialetto, scaturito dalla volontà di uscire dall'ignoranza per accedere al mondo di chi è consapevole. È un desiderio di libertà. Andrà con lui come una serva fedele, che mette da parte ogni sentimento privato e pensa di raggiungere quel rispetto di sé che in tanti anni non gli è stato dato mai.

FEDRA

Perché le parole, io sento, ci salvano,
e dopo le parole, fare...
e dopo le parole... fare...
e dopo le parole... fare...

Così si conclude il dramma mentre svolazzano fogli di libri, giornali, scritti a penna e a macchina. L'attrice era perplessa che io volessi che mettesse in evidenza un'origine dialettale. "Ho fatto tre anni di Accademia – diceva con calore – per togliermi questo accento, e tu vuoi che lo metta in evidenza!". Si convinse, poi, quando la ripagarono nell'aver avuto fiducia, gli applausi degli spettatori per quella inedita versione politica.

Amavo il mito per quella presenza dei suoi profondi significati mantenuta nel presente. Come era successo per Medea e per Fedra, mi accadde per Antigone. In una lezione durante il corso di giurisprudenza all'università con Norberto Bobbio, il filosofo mi aveva assegnato, come faceva con noi studenti, una lezione da svolgere davanti ai compagni. Seduto fra loro, Bobbio ascoltava con la simpatia del maestro che vede provarsi gli allievi nel difficile ruolo di comunicare. Il tema era "Diritto popolare e diritto egemone". Fu attraverso la scelta di parteggiare per il diritto popolare, che scaturì, parecchi anni dopo, l'idea di parlare di Antigone come sostenitrice di quel diritto che le imponeva di seppellire il fratello e di affrontare la morte senza arretrare. Avevamo deciso di inserire nella struttura dello spettacolo il calabrese, perché tra gli attori avevamo un giovane che parlava il dialetto con estrema armoniosità. L'insieme della rappresentazione figurava in un paese meridionale in cui si stava costruendo una chiesa con gli operai sul le impalcature di legno. D'improvviso la scena si animava per una tarantella vertiginosa a base di tamburelli; tutti si mettevano a ballare, anche Antigone e la sorella Ismene – Saviana Scalfi e Teresa De Sio poi diventata una grande cantante - in una sorta di trasfigurazione in cui assumevano i caratteri di una comunità greca e parlavano una lingua che risentiva di quella origine. Chi sosteneva il peso di un dialetto parlato autenticamente perché usato nel suo paese era l'interprete del soldato che scopre la sepoltura del giovane Polinice, operata dalla sorella. Domenico Chianese rendeva credibile tutto il resto della compagnia con il suo argomentare perfetto nel dialetto che sapeva più di greco che di italiano: il contrasto fra l'eloquio nitido di Antigone e la sua cantilena greco-calabrese con un Tiresia diventato un mendicante con gabbiette di uccelli e un Creonte capo-villaggio dava allo spettacolo un fascino antropologico. Quando arrivò a Chianese la lettera per la partenza da militare, destinazione Cecchignola. Bisognava fare qualcosa per impedire quella perdita: andammo tutti quanti al Ministero della Difesa, chiedendo di essere ricevuti dal Generale da cui dipendeva la chiamata di Chianese. Con voce imperiosa e al tempo stesso supplichevole esposi il caso, spiegando che non avremmo potuto fare lo spettacolo se fosse mancato quel giovane richiamato dalla

Naja, e che sarebbero stati sul lastrico una dozzina di attori con tanto di famiglie a carico. Il Generale fu lusingato di avere davanti “il teatro italiano”, cosa sacra e intoccabile, e accordò l’esenzione, a patto che alla fine della tournée l’attore si ripresentasse per fare il suo dovere. Quella volta dovemmo farei conti con le leggi dello Stato, ma vinse quella naturale.

Negli anni Settanta il femminismo scoprì il teatro. Dare voce alle donne che non l’avevano per mancanza di cultura, fece sì che donne più colte si rendessero conto che altre donne, le popolane, possedessero una loro cultura, diversa e non abituata a esprimersi in palcoscenico, ma ricca di possibili problematiche. A Roma Dacia Maraini ebbe l’idea di realizzare un teatro improntato alle tematiche femministe. Decidemmo insieme di formare un gruppo di donne interessate a inventarsi un teatro su questo genere di argomenti: la maternità, l’aborto, il lavoro, i figli furono i temi che emersero subito, nella vecchia tipografia abbandonata scelta per diventare il nostro teatro. Tra le donne che si riunivano c’era Edith Bruck, che aveva scritto un libro sulla sua detenzione nei campi di sterminio, Miranda Martino che cantava nei festival del partito comunista, la sorella Adriana che dirigeva una compagnia, cosa inusuale a quei tempi di maschilismo, Annabella Cerliani che insegnava recitazione dopo un passato di attrice di teatro leggero, Gianna Gelmetti costumista, Deanna Frosini scenografa, donne impegnate a livello di organizzazione cinematografica, anche una notaio, preziosa per i suoi consigli giuridici, e molte giornaliste impegnate. Laura Betti, nota come cantante di tematiche politiche e per la sua amicizia con Pier Paolo Pasolini, imperava sul gruppo. Non avevo mai avuto una particolare amicizia con la Betti, ma lei proclamò che dovevo essere io a trovare la linea dello spettacolo perché ero l’unica professionista di teatro, ero uscita dall’Accademia da qualche anno e avevo già scritto per il teatro insieme a Franco Cuomo. Si decise in un attimo che cosa inserire nello spettacolo. La Bruck offrì un racconto di due coniugi che litigavano perché lui voleva un figlio e lei era esasperata. La Maraini aveva pubblicato dei monologhi su “Nuovi argomenti”: donne maltrattate della periferia romana, uno anche un personaggio in poesia. Io avevo pubblicato con Marsilio un libro sulle ragazze madri, alcune prese dal quartiere popolare della Magliana, in particolare una certa Marisa con la capacità di ragionare al di là del suo livello culturale, prendendo a cuore le tematiche più scottanti. Messe insieme, queste storie diventavano un testo protestatario e venivano a rappresentare una classe sociale, allargandosi alla borghesia consapevole. Il nome del teatro scaturì spontaneo: eravamo nei dintorni della piazza della Maddalena, nome emblematico per un teatro di ribellione; il titolo dello spettacolo venne da sé: “Mara Maria Marianna” cercando le assonanze in “a” per il femminile che evocava. Realizzammo il teatro portando i mattoni per fare i camerini, gli specchi, le tavolette. Cristina Mascitelli, attrice e regista televisiva, provvide economica, distribuiva agli attori che avevano accettato di recitare con noi i pochi soldi che mettevamo insieme fra le componenti del gruppo. Avevamo utilizzato tre spazi per la rappresentazione, si entrava praticamente davanti ai palcoscenici e così intimammo di essere puntuali ai critici, altrimenti non avrebbero potuto entrare. Alla prima, gremita più della Roma chic che della periferia di cui parlavamo, indecifrabile c’era Alberto Moravia che aveva una relazione con la Maraini. Si discusse molto dello spettacolo. Marisa venne a vederlo e si divertì di essere rappresentata da Lina Bernardi che parlava più dialetto di lei, enfatizzando il personaggio. Le repliche durarono a lungo. Vi portammo un gruppo della Magliana, composto da altre donne oltre a Marisa, da parecchi compagni e dal padre Gerardo Lutte, che insegnava all’università psicologia dell’età evolutiva e si era fatto carico della gente che era stata trasferita alla Magliana da Pratorotondo, uno sperduto paesetto fuori Roma, riuscendo a farsi assegnare gli appartamenti in pochi caseggiati, per non disperdere le amicizie. Marisa era diventata la beniamina di tutti. Aveva tenuto un bambino aspettato per caso - il padre se ne era andato -; e lo aveva detto alla comunità, trovandovi conforto e collaborazione. La storia di Marisa risaltò alla Maddalena, al punto che poco dopo decisi di proporre alla RAI di farne un film. Non mi ero mai cimentata nel cinema, ma la capacità del direttore della fotografia – Cesare Ferzi – e la disponibilità di Marisa mi aiutarono. Girammo una giornata tipo della protagonista, all’alba le pulizie negli uffici, poi nelle case delle signore, al mercato, a sbrigare il bucato, durante gli incontri con i componenti della comunità, raccontandomi momenti della sua vita. Anche i tecnici collaborarono facendo giocare il bambino e partecipando a un discorso amichevole, in cui le difficoltà si scioglievano nella confidenza. Marina Tartara, direttrice della struttura TV, vide il film in moviola e decretò alle sue collaboratrici che

in quel film c'erano tutti i temi che si dovevano sviluppare in una dimensione femminista. Il film andò in onda, trovarono che si trattasse di un nuovo modo di fare televisione e da allora, nonostante i decenni passati, il film continua ad essere trasmesso in circostanze come l'8 marzo o in dibattiti sulle problematiche ancora oggi irrisolte.

Come Marisa della Magliana altre storie emergevano dal terreno della città e soprattutto della periferia. Molti ragazzi venivano attratti dalla droga, nell'illusione di una vita senza problemi. Andò in giro per anni "Mamma eroina", storia di una madre che fa le pulizie negli uffici proprio come Marisa, e scopre che la figlia è tossicomane. Il testo venne rappresentato in più lingue: lo vidi a Parigi, scintillante nella formula ironica; alla Casa della Cultura Italiana di Praga fui stupita di riscontrarvi un che di brechtiano; la sua traduttrice in olandese mi raccontò che era stato messo in scena in un ospedale, con un'interprete di colore: "Da noi le donne delle pulizie non sono bianche", mi spiegò. Anche in Italia più volte Mamma eroina venne recitata in una Asl, i presenti credevano che la donna che raccontava la sua storia fosse davvero una madre in pena: Lina Bernardi, reduce dall'interpretare Marisa, ce la metteva tutta perché si credesse che fosse davvero una madre disgraziata. Al Festival di Benevento, il regista Ugo Gregoretti suo direttore ogni anno dettava il tema per gli autori. La volta de "Il teatro delle lingue rinascenti", mi invitarono a rappresentarvi "Storia di niente" che in mezzo romanesco aveva per protagonista un ragazzo dedito a piccoli furti e alla droga che arrivava a spacciare. Finché il ragazzo non venne rinchiuso nel carcere minorile. Là vi incontra un insegnante che cerca di tirarlo fuori dalla sua situazione; invece di dipingere sul foglio in una esercitazione, il ragazzo rovescia il colore sul maestro, che non reagisce. Su questo bagno –un battesimo privo di vendetta – il ragazzo capisce di dover cambiare, e comincia così la sua nuova vita. Dalla Regione Calabria chiedono uno spettacolo sui giovani tossicomani: scrivo "Donne di spade". In quel periodo realizzo un film in cinque puntate dal titolo "Farsi uomo – oltre la droga", un lavoro svolto con il Dipartimento Ricerca e Sperimentazione della RAI; mesi per studiare i comportamenti dei ragazzi nella Comunità Terapeutica del CeIS – Centro Italiano di solidarietà fondato da don Mario Picchi. "Come si può definire un ragazzo drogato?", gli avevo chiesto. "Un uomo con un problema in più", mi aveva risposto. I ragazzi collaboravano spontaneamente, rispondevano alle mie domande, dando il loro contributo a un film utile ad altri ragazzi e alle loro famiglie per mostrare l'insidia della droga, guardando dentro di sé, nei gruppi di lavoro e negli incontri con gli psicologi. Tutti i ragazzi che nel film partecipavano alle interviste firmarono l'adesione a essere ripresi. Storie sempre al limite della verità, spesso simili al vero ma modificate, in maniera da mascherare la realtà portando un contributo che nessun attore avrebbe potuto dare con altrettanta forza. Tante vicende si articolavano nelle interviste che andavo raccogliendo; diventavano scene per il film e monologhi per il teatro o libri, come la sceneggiatura del film, "La casa dei sentimenti – itinerario per uscire dalla droga" che uscì con la presentazione di Sergio Zavoli, grande giornalista allora presidente della RAI. Un'altra vicenda mi portò di nuovo alla Magliana. Giravo per le strade incontrando gli stessi ragazzi venuti alla Maddalena a vedere Marisa, ne conoscevo i padri senza lavoro, le madri che si scoprivano senza la fede matrimoniale perché il figlio era andato a venderla per una dose; assistevo a dialoghi sbarazzini di ragazzi appena tornati da un quartiere di ricchi, dove si erano impadroniti di un "Monclair" di un signorino ingenuo; e ancora storie di ragazze che immaginavano la tristezza di un domani senza risorse, famiglie disperate per un incidente capitato su di un pullman scontratosi contro un macchinista con i figli rimasti feriti... Tante le storie, che descrivevano una comunità piena di problemi ma ancora legata alla famiglia e in lotta per mantenerla. Il lavoro mi era stato chiesto da Maurizio Scaparro, allora direttore del Teatro di Roma: "Dopo vent'anni dai ragazzi di vita di Pasolini – mi disse –cerca di scriverne quello che è successo in seguito". "Schegge – vite di quartiere" piacque a Maurizio, lo diedi da leggere a Andrea Camilleri, che se ne entusiasmò. Eravamo colleghi in Accademia dove anch'io insegnavo drammaturgia. Il suo apprezzamento mi rese felice, Andrea non era di gusti facili. Si concertò un rapporto di collaborazione fra il Teatro di Roma e l'Accademia, che inaugurò il suo primo anno di specializzazione, aperto a tutti gli ex studenti. Lo spettacolo raccoglieva una ventina di attori, lo videro anche il padre Gerardo Lutte insieme ad alcuni ragazzi, fu uno scambio di esperienze utile e destinato a proseguire in dialogo. E ci fu poi la

soddisfazione, per Camilleri e gli interpreti tutti, di ricevere al Festival di Taormina i premi AGIS per il miglior spettacolo dell'anno.

Credo che in tutto il mio teatro si respiri un sentimento religioso. Il padre Vittorino Grossi rettore dell'Istituto Patristico Agostiniano mi guidò su Agostino, di cui lessi in latino le opere, in particolare "Le confessioni" e "La città di Dio". Ne risultò un lavoro ampio, pieno di interrogativi sull'uomo e sulle sue finalità. Il cardinale Carlo Maria Martini mi mandò una lettera, un riflessione sul mio lavoro. Padre Grossi lo mandò a tutti i conventi agostiniani in occasione del 750° anno di fondazione dell'Ordine Patristico e più volte il testo venne ripreso in occasione di incontri e dibattiti. Tempo prima avevo parlato con uno studioso, rettore dell'Ordine dei Carmelitani, per una ricerca su Teresa di Lisieux. Andavo scoprendo in questa ragazza appena ventenne una personalità forte e dedita a Dio nella sua dimensione infantile, il Bambino a cui lei si rivolgeva come un piccolo fiore rispetto ai grandi santi della Cristianità. Mi suggeriva le letture il preside della Pontificia Facoltà Teologica "Teresianum", padre Jesus Castellano Cervera di Valencia, mentre parlavamo passeggiando nei vialetti del convento; mi aveva accolto fidando nella persona che mi aveva indicato a lui, il padre Giuseppe Bucaro di Palermo, suo collega universitario. Mi diede tutte le opere in francese proponendo di rivedersi quando ci avessi lavorato. Problema di base era come raccontare questa piccola suora che dopo la morte poco più che ventenne sarebbe stata proclamata santa e patrona della Francia. Il padre Jesus fu d'accordo sulla soluzione prospettata: mettere in scena la rappresentazione di una novizia che entrando in convento dedica la sua vocazione a Teresa rappresentandone alcuni episodi della vita. Preziosi sono stati i suoi "Quaderni gialli" e le poesie che la piccola santa rivolge al "petit enfant" in cui vede riflesso Gesù. Tradussi anche i testi teatrali che Teresina aveva scritto in onore di Giovanna D'Arco, e che lei rappresentò in convento, cosa mai successa prima. Il mio testo lo interpretò una giovane attrice figlia d'arte, Isabella Caserta, sotto la regia di Walter Manfrè. Particolarmente entusiasmante fu lo spettacolo rappresentato davanti alle reliquie della Santa poste sull'altare della chiesa dove avvenne la prima rappresentazione, che girò a lungo e nel 2.000 venne considerato spettacolo dell'Anno Santo. La grande studiosa di teatro Franca Angelini nella sua presentazione rilevò alcuni elementi essenziali nel mio testo: "Teresa (...) diviene figura centrale di una sintesi in cui convivono la religiosità che si apre al mondo (...) e una femminilità che già si offre all'affermazione piena della propria soggettività. Entrambe queste linee sono presenti e intrecciate nel 'Volto velato' di Maricla Boggio".

Di "Abelardo ad Eloisa/ Eloisa ad Abelardo" ricordo la prima dello spettacolo al Giardino Scotto di Pisa. Le lettere dei due amanti diventavano ampie volute di carta Fabriano intrecciandosi nell'aria a sviluppare un amore che superava quello verso Dio. Amore più che umano è stato quello espresso dalla mistica Natuzza Evolo, su cui realizzammo un film di novanta minuti, raccogliendo la testimonianza del suo gruppo di donne e soprattutto direttamente di lei, che prima non aveva mai dato a nessuno il permesso di intervistarla. La capacità di ascolto, insieme ai fenomeni inspiegabili di cui per decenni è stata protagonista, l'hanno messa al centro di un interesse di cui lei non ha mai approfittato economicamente. Dagli studi precedenti di Luigi M. Lombardi Satriani, che vinse con un libro su di lei il Premio Viareggio, si passò a realizzare il film per la RAI con la mia regia, e poi, dopo vari incontri universitari, si pubblicò un libro in cui si raccoglievano le testimonianze di persone che l'avevano avvicinata. La figura di Natuzza mi diede anche l'ispirazione per un testo teatrale, "Maria dell'Angelo", una donna che ascolta le persone cercando di dare conforto a chi è caduto di fronte alle difficoltà della vita. Interpretato da Regina Bianchi, grande "Filumena Marturano" di Eduardo, debuttò con la regia di Ugo Gregoretti al Festival di Taormina. Così un testo teatrale diventava anche motivo di testimonianza umana del dolore, come indica il titolo del film "Natuzza Evolo – il dolore e la parola".

I testi sugli autori sono stati numerosi. Cito alcuni nomi da cui si può indovinare la scelta dettata dal loro pensiero: "Ritratto di Sartre da giovane" un vivace rapporto con Simone De Beauvoir e le ragazze; "Il sogno di Nietzsche" che riporta l'amore non corrisposto del filosofo con l'ardita Lou Salomé, un'antesignana della donna indipendente e studiosa; "Olympe de Gouges" su cui lavorai per decenni attraverso i suoi scritti mandatimi dall'Ecurie du roi" di Versailles, e rappresenta una figura anticipatrice delle istanze femministe ancora oggi non realizzate.

Ci sono poi, a schiera, gli autori politici, spesso affiancati da donne di polso o addirittura protagoniste. “Anna Kuliscioff“, compagna di Filippo Turati, la ritrassi in un libro della collana Marsilio sul Riformismo socialista italiano, dove risaltavano i suoi scritti sulla questione femminile e sul monopolio dell'uomo. La lettera che lei inviò a Engels per chiedere consiglio sul comportamento da tenere sulla situazione politica ebbe da lui una pronta risposta, ma indirizzata a Turati. Degna di ricordo è la figura dell'ammiraglio Caracciolo che fu protagonista della rivoluzione del 1799 a Napoli. Convertito alla causa dei patrioti fu vinto dall'ammiraglio Nelson che stava con i Borboni. Quando venne impiccato all'albero maestro della sua nave, insieme al pianto dei marinai c'era anche il pianto degli spettatori che al Maschio angioino affollavano la spianata. Erano talmente commossi che anche il fotografo prese a piangere crollando dalla sua piccola impalcatura.

Un'altra storia che vorrei facesse riflettere è quella di Aleida, che divenne la moglie di Guevara. In un albergo di Varadero, la famosa spiaggia di Cuba in cui stavamo passando qualche giorno di vacanza, trovai per caso un libro scritto da lei sulla sua vita con il Che. Nessuno in Italia lo conosceva, l'angolazione con cui lo aveva scritto rivelava alcuni lati del famoso guerrigliero mai conosciuti prima, il suo affetto per la famiglia, gli episodi segreti della sua azione politica, i momenti difficili di uomo di governo, a cui va attribuita una grande attenzione per i lavoratori e la situazione della sanità a cui insieme ad Aleida diede forte impulso. Vorrei lasciare i lettori con questa immagine di uomo che ha messo in atto di persona l'uguaglianza con una donna, al di là di facili esaltazioni guerrigliere.