

Licia Maglietta: l'espressività del corpo

Lori Falcolini

L'intervista con Licia Maglietta si svolge in occasione di *Manca solo la domenica*, ultimo lavoro teatrale di questa artista raffinata e fortemente espressiva, attrice e regista, autrice, scenografa ed anche pittrice, a cui l'Ente Teatro Italiano ha dedicato ampio spazio nell'ambito delle Monografie di Scena al Teatro Valle di Roma. Sul palcoscenico, accompagnata dalla fisarmonica del maestro Vladimir Denissenkov, Licia Maglietta comunica con immediatezza, attraverso il corpo prima ancora delle parole, tutta la forza e la fragilità, la follia e la seducente passionalità di Borina, una donna del sud, vedova per necessità. Tornano in mente altri suoi personaggi: Agata (*Agata e la tempesta*) che accenna passi di tango all'inizio del film con una tazza di caffè in mano, leggera, seguendo soltanto un ritmo interiore; Rosalba (*Pane e Tulipani*) che suona la fisarmonica con una ritrovata sensuale vitalità oppure Irene, la spietata donna di camorra (*Luna Rossa*); anche i personaggi di tutti gli altri suoi lavori teatrali raccontano storie di donne profondamente radicate nei gesti e nella "fisicità" tellurica dell'universo femminile.

Vedendoti recitare in teatro o nei film la prima sensazione che ho avuto è che il corpo, il movimento, il gesto prima della voce, siano lo "strumento" che tu utilizzi.

È verissimo. Ho fatto i miei primi studi come attrice con Grotowski e Barba, quindi con un certo tipo di teatro, quello che veniva chiamato 'il terzo teatro'. Entrambi erano registi che facevano laboratori continui sul rapporto tra il corpo e lo spazio nella relazione tra gli attori; Barba li fa ancora oggi. A quel tempo sia lui che Grotowski, suo maestro ma per certi versi con una scuola leggermente diversa, avevano fatto ricerche e studi sulle danze orientali, dal Teatro NO al Kabuki, e sulle danze dell'America Latina. Con i loro attori

erano spesso in giro per il mondo a recepire tecniche e lavori che nascevano dal corpo; a questi poi affiancavano quelli con la voce. Da questo poi cominciava il loro personale lavoro creativo. Quindi la mia prima formazione comincia lì. Questa esperienza per me è stata fondamentale anche se è vero che poi non ho voluto seguirla così pedissequamente. Mi avevano anche chiesto di entrare a fare parte del loro gruppo ma sentivo che quella non era l'unica via – ero anche giovanissima avevo diciannove anni circa – o non potevo dirmi che fosse l'unica via. Poi cominciarono altre mie ricerche: un anno di studi di flamenco in Spagna con il primo ballerino del liceo musicale di Barcellona; i lavori sulla voce, sulla parola sono venuti dopo anche perché le prime volte che ho partecipato a spettacoli – come *Tango Glaciale* (Falso Movimento) che ha fatto il giro del mondo – c'era ancora pochissimo lavoro sull'uso della parola. Erano gli anni ottanta, avevano un grande successo gli spettacoli di Mario Martone con tutta la sua ricerca sulla parte visiva, su quello che poi sarebbe stato il suo interesse per il cinema. Quindi in quello che dici c'è una grande verità. Gran parte del mio lavoro nasce dal corpo ed ancora oggi, quando metto in scena miei spettacoli, non sento di cominciare ad afferrare un personaggio se non quando comincio a capire che cosa significhi essere quel personaggio con il corpo oltre che con la memoria di testo, di parola; fino a quando non arriva un'antica memoria, direi, come qualcosa che torna su da immagini di persone conosciute o appena intraviste nella vita, sui treni o nei viaggi. È proprio una mia grande passione quella di cogliere e cercare di capire una persona attraverso il suo modo di essere nello spazio o di muoversi; è come una specie di continuo bagaglio che accumulo dentro di me di gesti, di movimenti e che poi mi affiora tutto in una volta quando affronto un personaggio.



Manca solo la domenica - ETI Teatro Valle - Foto di Fabio Esposito.

In che misura lavorare con Grotowski e Barba ha determinato questo tuo atteggiamento e quanto invece l'espressività fisica è nelle tue corde?

Credo che quei lavori abbiano suscitato parti profonde di me. Sono cresciuta in mezzo alla musica; mia madre era una concertista di pianoforte, anche mio padre suonava, componeva; ricordo che forse alle volte da bambina ho sognato di poter danzare, ma ero abbastanza goffa e molto timida. Questa mia aspirazione creativa la incanalai comunque in altre forme come la pittura; ancora oggi dipingo, amo lavorare con la materia. Poi per caso, proprio perché mi sono sempre considerata timida, quando frequentavo l'università un amico che lavorava in un gruppo teatrale mi chiese di andare a vedere cosa facevano. Ricordo ancora che mi emozionai moltissimo (metto tra virgolette il termine emozione perché in realtà sono molto emotiva, davvero, qualsiasi cosa mi emoziona) ma non in quanto pensassi di potervi partecipare; vederli lavorare mi creava una specie di agitazione, sentivo che qualcosa dentro di me si esprimeva, ma anche che, quello che stavo osservando non era esattamente ciò che poteva essere; sentivo che si poteva andare oltre.

La leggerezza, che è la tua caratteristica fisica, intesa anche come riduzione all'essenzialità può essere considerata il filo conduttore di tutto il tuo lavoro artistico?

Sì, perché così come credo che a livello architettonico o pittorico e comunque comune alle arti, davvero possa essere un solo segno ad emozionare, un segno preciso, giusto, quello, così credo che non ci sia bisogno di tanti gesti di tanti oggetti e confusione nel caratterizzare un per-

sonaggio. Ogni volta che lavoro su un personaggio, per esempio, parto da tutto: da quello che poi saranno i suoi vestiti, il suo modo di camminare, quello di pettinarsi, di muoversi, poi però, naturalmente, resta quasi sempre una sola cosa di tutto questo o un paio di cose che durante le prove si caratterizzano sempre di più; e cominci a scartare tutto il resto perché capisci che non è necessario, non serve. Questa è la parte più difficile ma credo anche la più affascinante del mio lavoro, perché è facile mettere in campo tanto, ma trovare il nucleo essenziale di un personaggio è davvero difficile.

A volte arrivi allo spettacolo pensando di averlo compreso ma alla centesima replica capisci ancora che non è necessario tutto quello che stai facendo e che, se sei un pò più sicura di te, puoi ancora asciugare. E ci arrivi magari scoprendo che il gesto è ancora un altro, e ti viene fuori dopo tanto tempo e ti dici "Mio Dio è questo, com'è possibile che io non l'abbia capito prima!". Quindi il mio è un lavoro di scarnificazione, è vero, però anche di disponibilità a trasformare tutto, direi a rimettere in discussione, sempre. Il contrario della fede, ecco, o forse la costruzione faticosa di una nuova fede.

Anche le scenografie che scegli sono essenziali. Penso a *Delirio amoroso* o *Manca solo la domenica*.

L'ultimo spettacolo è sempre caratterizzato da un segno scenografico minimo, lo spazio però cambia più degli altri. *Delirio Amoroso* era una specie di quinta nera e per dutamente vuota: il palcoscenico che racchiudeva con pochi oggetti quotidiani la Merini che raccontavo. Questo

è stato forse lo spettacolo più essenziale nella scena e anche rispetto alla luce; sulla scena di *Una volta in Europa* di Jonh Berger a parte il grande deltaplano a cui era legato il personaggio, non c'era nulla, ma volutamente, perché era uno spettacolo fatto di luce. Con Cesare Accetta ho lavorato moltissimo per capire come potesse essere ricreato il cielo; in scena c'era un enorme pannello semicircolare in cui si rifletteva una luce che arrivava da un secondo pannello, parallelo al primo, sul quale batteva direttamente la luce e a cui si sono aggiunti altri materiali che hanno fatto sì che il cielo cambiasse colore. *Manca solo la domenica* è sempre minimalista, lo spazio però cambia più degli altri: con gli stessi identici oggetti, diventa cimitero con le tombe, camera da letto, con un solo gesto diventa un grande letto e un luogo dove ci sono delle sedie, un grande armadio dove ci sono gli abiti; veramente con pochissimi elementi.

Cosa ha significato per te l'incontro con Alda Merini?

L'incontro con Alda e con la sua poesia è stato come una breccia, enorme, aperta nella mia vita di artista. Conoscevo alcuni poeti - alcuni meglio, altri meno - ma non avevo mai affrontato la poesia nonostante avessi fatto negli anni ottanta lo spettacolo *Febbre Gialla* con un testo scritto, con audacia giovanile, anche da me e in cui c'erano dei versi. Quando scelsi la Merini l'avevo letta naturalmente. Tutto ciò che scelgo, per me è ovvio. Spesso mi chiedono: cosa ti ha fatto scegliere un testo? C'è una parte di cui si può parlare, che posso spiegare, ed un'altra misteriosa. So che la parte della follia, meno razionale e meno comprensibile della vita mi ha sempre affascinato, angosciato e fatto molta paura, per cui quando mi sono imbattuta nei testi della Merini ho capito che c'era qualcosa in cui dovevo entrare, confrontarmi. Quando comincia quel

senso di rivolgimento tra lo stomaco e la pancia capisco che devo lavorare su un testo! Lavorarci significò raccogliere da tutta l'opera della Merini, sia in prosa che in poesia, ciò che mi sembrava più bello, che vibrava di più in me e poi finito questo lavoro ebbi paura. Perché mi sarebbe piaciuto metterla in scena ma come mettere in scena la poesia? Non si trattava di Shakespeare, o dei settenari e dei doppi settenari di Molière. La prima cosa che feci fu provare ad incontrare la Merini per chiederle se le avesse fatto piacere e quando ci riuscii e lei mi disse che sarebbe stata contenta, cominciai il lavoro...I primi tempi sono stati difficili. Poi il lavoro ha cominciato a volare, era fluido, avevo trovato la mia strada. Dopo dieci anni di spettacolo e d'incontro con lei, tutto ha cominciato ad ingarbugliarsi dentro di me, così ho detto basta. Ho chiuso definitivamente quando ne ho fatto un film, con un linguaggio diverso, per la televisione. Adesso mi hanno chiesto, tra le varie commemorazioni per la morte di Alda Merini di fare *Delirio amoroso* a Milano e dopo cinque anni di silenzio ho accettato. Lo spettacolo è andato in scena la prima volta nel 1993.

Il verso della Merini "è la vita che ti dà un senso sempre che la si lasci parlare" mi ha fatto pensare al personaggio di Rosalba di *Pane e Tulipani*. Pateticamente abbandonata da marito e figlio e da tutti gli altri viaggiatori nell'autogrill di un'autostrada, sale sulla macchina guidata da una sconosciuta e inizia così il suo viaggio di trasformazione. Il tema del viaggio interiore ti sta a cuore?

Il mio viaggio è stato il rimuginare continuo su me stessa, sulla mia vita, ma con uno sguardo che contemporaneamente andava fuori, quasi dovessi continuamente cibarmi di cose che venivano dall'esterno e poi per gioco, direi per

Manca solo la domenica - ETI Teatro Valle - Foto di Fabio Esposito.



necessità, avessi bisogno di trasformare tutto ciò in qualcosa che per fortuna è stato creativo; perché credo che se non avessi fatto questo lavoro sarei finita male! È stata una grande salvezza, tanto che a volte, quando cado in baratri profondi, non lo riconosco e allora qualcuno mi dice "Ti rendi conto di cosa sei capace di fare?" È come se fossi divisa da quello che ho fatto e che sono e dal pensare di non essere stata io. La cosa è sempre molto sofferta ma con una dote di forte autoironia.

Alla luce di ciò che sta succedendo in questi ultimi tempi in Italia, forse, proprio perché ho scelto questa strada, quella della cultura, finirò male!

Nei tuoi personaggi ritrovo sempre qualcosa di enigmatico.

Nel lavoro non sopporto la banalità, e con questo intendo dire la prima soluzione possibile conosciuta che non ti mette in crisi niente, che non è ricerca profonda; e questo anche nel lavoro sul corpo, nel senso che credo sia facile, procuri anche poca fatica, esprimersi attraverso i soliti gesti conosciuti che sai che appartengono a tutti. Invece ciò che veramente ti fa capire di più di una persona è qualcosa di nascosto, che appare ad un tratto e che ti fa pensare "ma che fa?"; è il gesto che tu avverti che non è controllato, che è sfuggito per caso. Ecco, questo mi ha sempre affascinato ed è quello su cui lavoro anche su me stessa. Con la Merini, per esempio, mi sorprese il gesto per me nuovo di tenere alzato il palmo delle mani, rivolto in su come verso qualcuno. Più facevo le prove, più capivo che quel gesto era per me come una resa totale a qualcosa che mi apparteneva. Sono nata con una leggera malattia della pelle; sin da piccolina ho le mani che sembrano quelle di una vecchia e me ne sono sempre vergognata. Probabilmente in quel modo confesso anche delle cose molto intime; è stato questo gesto venuto fuori prorompente, necessario, vero, ad aver creato l'altra Alda, quella trasformata, la mia Alda. Perché sarebbe stato facile imitare la Merini! L'ho avuta davanti a me per anni e anni, ho osservato il suo spazio, il suo modo di vestire, tante cose... A volte l'incontro con lei era devastante perché mi metteva davanti il mio terrore ed anche la sua grande verità non nascosta da nulla. Forse, questo mio gesto fu dire "sono questa".

Tra i tuoi tanti lavori per il cinema, il teatro e la televisione c'è un personaggio che hai amato in particolare?

Ho amato moltissimo il personaggio di *Luna Rossa*, perché affrontavo qualcosa che era così lontano da me che veramente non sapevo dove andarlo a pescare, come fare mia quella essenza, il gesto, quel personaggio così atroce: una pluriomicida. Capuano, il regista del film, mi ha dato la possibilità di una trasformazione continua; avevo parrucche di tutti i colori, vestiti allucinanti. Questo è il personaggio con cui mi sono divertita di più nel senso del gioco attoriale.

Tua madre era concertista. Cosa significa crescere in una famiglia in cui c'è ritmo?

Bhè, si affina l'udito...c'era ritmo nella mia famiglia, la musica! Ma c'era anche molto silenzio; il ritmo era quello che dovevi afferrare nel silenzio.

Dalla Merini in poi mi sembra che tu abbia esplorato, dal teatro al cinema, territori "border".

In realtà, in tutti i miei lavori c'è un unico e solo tema: la relazione amorosa. In *Delirio Amoro*so c'erano le relazioni amorose immaginarie della Merini e la sua ricerca disperata dell'amore. Da lì sono passata a *L'uomo atlantico* e *La malattia della morte* della Marguerite Duras che, all'opposto della scrittura della Merini quasi barocca, talvolta dai risvolti mistici, raccontava con un minimalismo assoluto l'impossibilità della relazione amorosa tra un uomo e una donna. In *Una volta in Europa* c'era lo spiraglio di una riuscita, nonostante la morte di un uomo amato alla follia e di un nuovo amore costruito pian piano non attraverso la passione, ma con amore. Quello che unisce il personaggio, che vola sul deltaplano e che guarda il mondo dall'alto, con questo uomo sfortunato che ha perso le gambe è un amore in un ulteriore passaggio di coscienza di lei.

Nel cinema i temi non erano miei anche se ho scelto quei film; alcuni fortunati, altri meno come quello della Tamara. Il racconto mi affascinò molto anche se la sceneggiatura e il film erano meno belli; ma il personaggio da cui si partiva era straordinariamente interessante – una donna dipendente da un uomo – e non era mai stato rappresentato prima nel cinema. *Manca solo la domenica* conclude il tema della relazione amorosa. Con Borina – parto dal personaggio ma anche da me – è come aver perso ciò che ancora c'era in tutti i miei spettacoli precedenti: l'illusione di un sogno d'amore. Con Borina porto in scena la disillusione. Posso dire che amo moltissimo questo spettacolo perché fa ridere, la gente applaude; ma c'è veramente molto poco da ridere sull'argomento delle vedove bianche, sulla vita di queste donne prive di status perché un tempo non eri veramente donna senza un uomo accanto. Il libro da cui è tratto lo spettacolo è straordinario, fuori dagli schemi. Silvana Grasso, l'autrice, non ha mai una soluzione banale; la sua scrittura è un continuo schiaffeggiare la mente, come faceva la Merini; ma Silvana lo fa concretamente. Mentre la Merini andava in alto poeticamente, lei affonda in una concretezza nera, viscerale, di terra. La soluzione che trova per Borina è magnifica. Attraverso la fantasia, per ogni scritta possibile che trova sulla tomba di un uomo morto, Borina inventa una sua nuova vita di moglie. Con questo personaggio si chiude il tema che apparteneva a tutti gli spettacoli precedenti: l'incapacità di un rapporto d'amore, infatti quelli vissuti da Borina in maniera serena sono tutti amori impossibili. L'uomo è morto e lei è viva. L'unico rapporto che lei ha con un uomo vivo, quello reale, con il marito che torna dopo trenta anni, è ovviamente catastrofico tanto che lei deciderà di ucciderlo.

Dove sei andata a cercare questo personaggio?

Da mie memorie di paesini di montagna, da lì è uscita l'immagine di una mia zia, Clara, che era sempre vestita di nero e con i capelli appiccicati al viso; era molto simpatica e generosa. È lì che sono andata a pescare i capelli di Borina. Non perché mia zia fosse come Borina! •