

Roberto Ciancarelli

# **Il dominio del movimento**



**Dino Audino**  
editore

© 2020 Dino Audino  
*srl unipersonale*

via di Monte Brianzo, 91  
00186 Roma  
[www.audinoeditore.it](http://www.audinoeditore.it)

Cura redazionale  
Alice Crocella  
Simona Pisani  
Vanessa Ripani

*Stampa:* Pubblimax – via Leopoldo Ruspoli 101, Roma  
*Progetto grafico:* Duccio Boscoli  
Finito di stampare gennaio 2020

È vietata la riproduzione, anche parziale, di questo libro,  
effettuata con qualsiasi mezzo compresa la fotocopia,  
anche ad uso interno o didattico, non autorizzata dall'editore.

## Indice

<b>Presentazione</b>	p. 7
Capitolo primo <b><i>Logiche organiche e criteri artistici</i></b>	11
Capitolo secondo <b><i>Il Ritmo nelle ricerche teatrali novecentesche</i></b>	23
Capitolo terzo <b><i>La congruenza di emozioni e azioni nella ricerca dei principi del movimento</i></b>	51
Capitolo quarto <b><i>Le Tecniche di consapevolezza dell'energia nel lavoro dell'attore</i></b>	61
<b><i>Postilla ottocentesca. Il testo iniziazione</i></b>	67

## Presentazione

Distogliere il pensiero  
ha a che fare con il movimento.

Questo libro raccoglie studi e interventi dedicati negli anni alle ricerche dei maestri della scena del Novecento sui principi che governano il movimento<sup>1</sup>.

I temi indagati, che interessano le correlazioni tra principi artistici e organici, la scoperta delle potenzialità del ritmo nel lavoro dell'attore e nell'organizzazione della messinscena, la messa a fuoco delle tecniche di consapevolezza dell'energia e delle nozioni di pausa e transizione dinamica come criteri fondativi delle drammaturgie, convergono verso quel nucleo nevralgico e cruciale delle ricerche novecentesche che riguarda quello che Rudolf Laban aveva definito il "dominio del movimento".

Per i maestri della scena del Novecento esplorare il dominio dei movimenti aveva comportato la necessità di leggere e comprendere i

---

<sup>1</sup> Le fonti utilizzate, aggiornate e rielaborate per questa occasione, sono: "L'energia dello spettatore", in *Teatro Laboratorio*, Bologna 1998; "Le tecniche di consapevolezza dell'energia nel lavoro dell'attore", in *Quaderno*, 3, 1999, pp. 90-98; "Modena, Salvini e la Merope dell'Alfieri. L'arte dell'esordiente", in *Biblioteca Teatrale*, 71-72, luglio-dicembre 2004, pp. 305-324; "La 'divina continuità' e le leggi del teatro", in Roberto Ciancarelli e Stefano Ruggeri (a cura di), *Il teatro e le leggi dell'organicità*, Dino Audino editore, Roma 2005, pp. 5-14; "Le tecniche del ritmo nella scena del Novecento. Dalle «più piccole oscillazioni del pendolo» a «una serie infinita di sfumature»", in Roberto Ciancarelli (a cura di), *Il ritmo come principio scenico*, Dino Audino editore, Roma 2006, pp. 5-16; "La congruenza di emozioni e azioni nella ricerca dei principi del movimento: pause e sospensioni dell'azione come transizioni dinamiche", in Rino Caputo e Luciano Mariti (a cura di), *Culture del Teatro moderno e contemporaneo*. Per Angela Paladini Volterra, Atti delle Giornate di Studio (Roma, 3-4 ottobre 2013), Edicampus Edizioni, Roma 2014, pp. 235-245; "Ritmo e relazione teatrale", in *Biblioteca Teatrale*, 104, ottobre-dicembre 2012, pp. 115-128.

segni dinamici del corpo come portatori di significati, di prendere atto dell'intima relazione che collega emozioni e movimenti, ciò che è cinetico e ciò che è affettivo, di riconoscere in sostanza la congruenza tra azioni motorie e impulsi interiori. Consapevolezze e acquisizioni che li avevano indotti a indagare i meccanismi occulti che legano il manifestarsi dei movimenti alle loro motivazioni interiori, e a spostare l'attenzione dall'analisi dei segni e delle forme al riconoscimento degli aspetti sottili e delle qualità dinamiche dalle quali i movimenti scaturiscono. È a partire da queste prospettive e da questi orientamenti preliminari che si era dischiusa la possibilità di individuare le forze motrici dell'espressione nei diagrammi ritmici ed energetici che innervano e animano le azioni, che guidano le loro manifestazioni e garantiscono efficacia alle realizzazioni sceniche.

Questo libro, che documenta snodi e scansioni significative di ricerche e sperimentazioni, punta a valorizzare, così come si avrà modo di constatare, una tradizione nascosta di insegnamenti che procede per discontinuità, per salti temporali, per casi di "fortunate parentele" e consente di accomunare le riflessioni di un attore del Seicento come Pier Maria Cecchini (che a proposito dell'utilità delle *narrative*, ovvero delle raccolte dei materiali per la parte di cui si servono gli attori, i cosiddetti generici o zibaldoni, aveva indicato la necessità di esercitarsi a padroneggiare i reticoli ritmici, il continuum stilistico-musicale delle parole e delle frasi da pronunciare per imparare a modulare la voce e a intonare il flusso delle parole)<sup>2</sup> alle indicazioni di un attore ottocentesco della tradizione alfieriana come Giovanni Emanuele Bideri, che in suo trattato aveva affermato: «Se l'espressione è l'atto che risulta da una forza vitale, allora l'attore per esprimere dovrà badare alla forza psicofisica e non alla forma che di essa è il prodotto»<sup>3</sup>.

Una tradizione di insegnamenti che mette in dialogo i contenuti della scienza del movimento di Rudolf Laban con le ricerche di Stanislavskij sulle peculiari correlazioni tra diagrammi ritmici e stati d'animo che aprono la strada alla «scoperta di una vera e propria tecnica fisica per l'induzione dei sentimenti legata alla possibilità del tempo ritmo [...] di raggiungere il sentimento facendo nascere la giusta reviviscenza»<sup>4</sup>.

Una tradizione che custodisce insegnamenti preziosi come quelli dispensati da Peter Brook – che definisce la forma a teatro con una for-

---

<sup>2</sup> Si veda p. 41.

<sup>3</sup> Si vedano p. 41 e pp. 80-81.

<sup>4</sup> Si veda p. 32.

mula perentoria: «Ciò che anima la forma è ciò che produce la forma» – o da Jerzy Grotowski. A proposito del maestro polacco vale la pena ricordare le sue considerazioni relative ai compiti che il regista deve fronteggiare nel montaggio dei materiali che scaturiscono dalle improvvisazioni: «Il regista deve annotare non gli effetti esteriori ma i portatori dinamici. Se è importante appuntarsi», sostiene Grotowski, «la linea esteriore del comportamento, essenziali sono i punti interni, gli stimoli, gli impulsi, la catena nascosta delle nostre reazioni»<sup>5</sup>.

Val la pena infine riportare ancora un'annotazione che riguarda le qualità cinetiche e affettive del movimento e le sue variate possibili feno-

---

<sup>5</sup> Video registrazione del seminario di Jerzy Grotowski, 4 maggio 1981, Teatro Ateneo della Sapienza, Università di Roma, coll. A 11/2/1-4 e A 39/203/, 1-2, Archivio del Laboratorio Audiovisivo per lo Spettacolo, Sapienza, Università di Roma. In altra occasione Grotowski, a partire dall'analisi delle tradizioni performative dell'Asia, dà conto della necessità di considerare le forme come «utilità energetiche» e come «proiezioni dell'energia»: [...] «Dunque, l'attore orientale non ha dei personaggi da creare. Ma non c'è allora alcuna creatività personale in lui? Ci sono degli Europei o degli Americani che guardano l'Oriente come il campo di forze primarie, quiete o eccitate, agenti in piena spontaneità. L'esempio è Artaud con la sua descrizione dello spettacolo balinese. Bene, da dove viene questa impressione di spontaneità? Viene dal fatto che l'azione è ben preparata, ben strutturata, le forme hanno l'utilità energetica, sono le forme-proiezioni dell'energia. Allora lo spettatore esterno vede la spontaneità. Ci si può dire che l'energia è "cosmica", ma si può anche dire che l'energia è un fattore personale dell'attore. Queste due possibilità sono diverse? Ci sono degli Occidentali che considerano che, se l'attore orientale non può creare personaggi e se tutta la struttura del lavoro è ereditata, allora: l'attore orientale non è creativo, o: l'attore orientale è soltanto uno strumento, o: l'attore orientale non ha un lavoro personalizzato. È una sciocchezza. Non è per caso se in Oriente nelle arti, arti marziali incluse, l'accento è messo sull'energia e che si parli delle tecniche in termini energetici. I Grandi Attori occidentali sanno improvvisare creando un fiume di azioni. Possono anche utilizzare il testo scritto, senza cambiarlo, ma le azioni (nel senso dato a questa parola da Stanislavskij) sono capaci di improvvisarle. In Oriente si tratta molto più di improvvisare nelle applicazioni di energia, di scoprire le forme in quanto utilità energetiche. Gli elementi, le forme/dettagli sono molto precise fino a divenire segni del movimento, del gesto, o segni vocali. Ma in questo quadro l'ordine dei dettagli può essere in maniera sottile ridisposto, gli accenti del ritmo possono essere cambiati, la durata degli "stop" fra i dettagli modificata, si può arrivare a una complessità più grande; l'attore può osservare "come va", "come si fa" a trovare le sorprese dell'istante (anche fare delle sorprese a se stesso). Le forme, le si riscopre come dei canali. L'energia passa alla propria maniera, "indefinibile". Jerzy Grotowski, "Teatro Oriente/Occidente", in Antonella Ottai (a cura di), *Teatro Oriente/Occidente*, Bulzoni, Roma 1986, pp. 14-15.

menologie<sup>6</sup>. Viene fornita da Robert Wilson, dal prezioso resoconto di un suo incontro con il dottor Daniel Stern, uno psichiatra sperimentale che negli anni Sessanta lavorava su filmati che avevano come oggetto le relazioni tra bambini e le loro mamme. Dai filmati del dottor Stern che documentano il pianto di un bambino che richiama l'intervento della mamma veniva restituita la situazione naturale, «il movimento largo, il gesto tenero» della mamma, l'attitudine di affettuoso accudimento. Tuttavia rallentando o fermando i fotogrammi apparivano micromovimenti altrimenti impercettibili che denotavano un fondo aggressivo di rabbia della madre e la reazione di autodifesa del bambino, che indietreggiava pieno di paura. Scorrendo un altro filmato di una madre che solleva il proprio bambino che piange dalla culla, il ralenti, la *slow motion* (che non per caso Robert Wilson considera il naturale scorrere del tempo), rivelava al dottor Stern che il comportamento premuroso della mamma era in realtà preceduto da un gesto di rifiuto invisibile a occhio nudo. Da questi esperimenti è possibile dedurre come gesti e movimenti, in quanto manifestazioni intrinsecamente cinetiche e affettive, si arricchiscano continuamente di associazioni complesse che riguardano volontarietà/intenzionalità e involontarietà, distinte polarità che dischiudono possibilità infinite di metamorfosi e di trasformazioni e consentono di delineare i confini che separano naturale e artificiale, schemi di comportamenti quotidiani e articolate elaborazioni sceniche, e di definire quello spazio-cerniera in cui ogni cosa può cambiare dimensione<sup>7</sup>.

---

<sup>6</sup> La filiera di insegnamenti descritti si arricchisce anche di conoscenze ed esperienze di uomini di teatro capaci di restituire in maniera efficace gli aspetti che riguardano comportamenti scenici, procedimenti compositivi e modalità espressive, come è il caso di Willem Dafoe, che propone questa significativa riflessione sulla sua esperienza dei movimenti in sequenza. Dafoe dichiara che «nella successione dei movimenti nello spazio non esiste più la forma, la forma si dissolve dalla mente del performer e resta solo l'energia». (Si veda l'intervista a Willem Dafoe nel film di Giada Colagrande, *Bob Wilson's Life & Death of Marina Abramovic*, 2012.)

<sup>7</sup> Gli esperimenti del dottor Stern sono documentati nell'intervista di Robert Wilson a Giada Colagrande nel suo film citato e in Giada Colagrande, *Bob Wilson incontra Marina Abramovic. Il corpo in scena in Life & death of Marina Abramovic*, tesi di Laurea Magistrale, a.a. 2018-2019, Facoltà di Lettere e Filosofia, Sapienza Università di Roma, pp. 189-192; in Calvin Tomkins, "Il compimento di un ciclo", in Franco Quadri (a cura di), *Il teatro di Robert Wilson*, Edizioni della Biennale di Venezia, Venezia 1976, pp. 84-85; in Franco Quadri, Franco Bertoni e Robert Stearns, *Robert Wilson*, Octavo, Firenze 1997, p. 12 e in Daniel N. Stern, "A mycro-analysis of mother-infant interaction", in *Journal of the American Academy of Child & Adolescent Psychiatry*, vol. 10.3, 1971, pp. 501-517.