

Acting Archives Review

RIVISTA DI STUDI SULL'ATTORE E LA RECITAZIONE

Anno XIII, numero 26 – Novembre 2023

Francesco Manetti e Alessio Maria Romano

Il movimentista tra pedagogia e palcoscenico. Un dialogo

Nota introduttiva a cura di Federica Mazzocchi

Quale libro a tema corpo portare su un'isola deserta?

Francesco Manetti non ha dubbi, sono le quasi seicento pagine di *Il lavoro dell'attore su se stesso* di Konstantin Stanislavskij, in cui è racchiusa la grande ricerca per sciogliere i blocchi e le tensioni, liberare il flusso e portare l'attore ad azioni organiche nell'unità profonda di corpo e mente.¹ Allenamento, duttilità, prontezza, ovvero lo studio di quella che il maestro russo chiama la «tecnica fisica esterna», sono elementi necessari, perché il corpo e il movimento hanno la «funzione delicatissima» di «rendere visibile l'invisibile vita creativa dell'attore».²

Neppure Alessio Maria Romano ha dubbi, la sua scelta cade sul piccolo, meno di un centinaio di pagine, ma densissimo *La saggezza del danzatore* del coreografo, danzatore e filosofo del movimento Dominique Dupuy.³ Entrambi hanno fatto una parte della formazione con lui, «un incontro che mi ha cambiato la vita» dice Manetti, «sì, severissimo e ironico allo stesso tempo, ma fondamentale» commenta Romano, che alla fine di un ciclo ha regalato ai suoi diplomandi questo libro-memorale su «la *dansée*» come la chiama l'autore, cioè il gesto d'arte che nasce dalla relazione e non dal virtuosismo. Le riflessioni di Dupuy, sviluppate nell'arco di una vita, esplorano anche il corpo che cambia e invecchia, ma soprattutto come testimoniare lo spirito della danza al di là dei suoi contorni replicabili. Nella nostra epoca mediale, ossessionata dalla permanenza delle immagini, «il sale della danza» non si lascia catturare, le sue tracce possono tornare alla luce nella trasmissione pedagogica e nelle riattivazioni della memoria «di quel che ho attraversato», scrive Dupuy, «e di quelli che hanno accompagnato il mio percorso o che ho incrociato».⁴

¹ K. S. Stanislavskij, *Il lavoro dell'attore su se stesso*, a cura di G. Guerrieri, edizione riveduta e con la prefazione di F. Malcovati, traduzione di E. Povoledo, Roma-Bari, Laterza, 1996.

² Ivi, p. 299.

³ D. Dupuy, *La saggezza del danzatore*, a cura di C. Negro, traduzione di E. Casini Ropa, Milano, Mimesis, 2014.

⁴ Ivi, p. 85.

Francesco Manetti, Alessio Maria Romano, *Il movimentista, tra pedagogia e palcoscenico*.

Pedagogia, espressività e corpo costituiscono l'ambito di ricerca che unisce Manetti e Romano, oggi i più autorevoli creatori di movimento scenico per i maggiori registi, oltre che artisti in proprie produzioni, docenti e studiosi. «Movimentisti» – così hanno scelto di chiamarsi in questo dialogo, servendosi di un termine che associa l'idea del movimento fisico a un certo spirito militante e che gioca sull'ambiguità ironica della decifrazione. Le pagine che seguono rappresentano la prima ricognizione specifica sul movimentista in Italia, il primo passo verso un'indagine a tutto tondo sulle competenze e gli obiettivi del ruolo. Il discorso è cominciato con prese di parola individuali – Manetti su «Mimesis Journal», Romano su «L'Indice dei libri del mese»⁵ – e, dopo l'occasione del convegno PRIN *Fare l'attore*,⁶ prosegue oggi con questo contributo a doppia firma.

Esponenti di spicco di una professione ancora per lo più ignorata dagli spettatori, e di non univoca definizione neanche per gli addetti ai lavori, Manetti e Romano condividono un'attitudine speculativa e di ricerca che li spinge a interrogarsi sui nodi teorici e sulle radici storiche del mestiere, insieme alla costante verifica delle prassi nella quotidianità dell'allenamento e dell'insegnamento. Il dialogo è nato dal desiderio di fare chiarezza su un ruolo ormai cruciale in teatro, nelle accademie e nei centri di formazione, ma al momento privo di una nomenclatura effettivamente condivisa e riconosciuta, così come di studi mirati. Il creatore di movimento o movimentista non è (o non è solo) un danzatore, un mimo o un maestro d'armi, benché tali competenze possono rientrare nei compiti. Piuttosto, è una figura di confine, con un piede nelle tecniche (perché guida il training e i processi di attivazione del corpo) e uno nelle estetiche (perché elabora, in accordo con la regia, il linguaggio fisico degli attori in scena).

Manetti e Romano hanno costruito il loro percorso nel movimento scenico grazie a lunghi anni di formazione e di pratica. Condividono lo stesso punto di partenza, il diploma d'attore. In seguito, Manetti ha rivolto i suoi interessi soprattutto verso il combattimento scenico, Romano verso la danza contemporanea. Il movimentista però è per sua natura una figura ibrida,

⁵ F. Mazzocchi, F. Manetti, *La forma 'storta'. Conversazione con Francesco Manetti*, «Mimesis Journal», 6, n. 2, 2017; A. M. Romano, *La scuola di teatro a distanza non è possibile*, «L'Indice dei libri del mese», n. 4, 2021.

⁶ Il convegno PRIN *Fare l'attore. Percorsi e dialoghi su formazione e recitazione*, a cura di Mariapaola Pierini (responsabile di unità), Giulia Carluccio, Alessandro Amaducci, Federica Mazzocchi, Giulia Muggeo, Armando Petrini, Antonio Pizzo, Paola Zeni, si è svolto presso l'Università di Torino il 29-30 novembre 2023. Ha fatto parte delle iniziative del progetto PRIN *F-ACTOR. Forme dell'attorialità mediale contemporanea. Formazione, professionalizzazione, discorsi sociali in Italia (2000-2020)*. Manetti e Romano hanno partecipato al panel *Attorno e dentro la recitazione: il corpo* insieme a Sarah Silvagni della Scuola d'Arte Cinematografica di Roma 'Gian Maria Volontè', e moderato da Federica Mazzocchi. Il video è disponibile su www.italianperformers.it, sezione convegni e incontri.

come si è detto, in cui le competenze specifiche (danza, combattimento o entrambe) si dilatano interdisciplinariamente in una concezione di movimento globale. I contesti di lavoro sono principalmente due: quello della formazione nelle scuole e nelle accademie, in cui il tema dell'espressività fisica è sviluppato nei tempi lunghi della pedagogia, e quello delle produzioni teatrali, in cui il movimentista si confronta con la regia e con gli attori nei tempi stretti del teatro reale. Nel caso dei protagonisti di questo dialogo, in realtà, i contesti diventano tre, avendo entrambi una personale dimensione di ricerca poetica come autori di propri spettacoli (soprattutto Romano) e come attori (soprattutto Manetti).

Dunque, da un lato, il movimentista guida la preparazione fisica dell'attore, l'allenamento e il training; dall'altro lato, è chiamato a compiti espressivi, cioè all'ideazione dello «stare scenico» degli attori e alla definizione delle reciproche relazioni statiche, dinamiche e prossemiche. Il movimentista si colloca sul crinale tra creatività e tecnica – in questo senso Romano può parlare di «drammaturgia del movimentista», vale a dire di un'autorialità che si manifesta nella scrittura della partitura corporea e nella traduzione della visione del regista in un vocabolario fisico per gli attori. A sua volta, Manetti mette l'accento sulla relazione tra piano tecnico-operativo e piano creativo, come in un sistema di vasi comunicanti. Fin dai tempi della sua formazione, gli è stato chiaro che il training non è soltanto un allenamento utile per l'attore, ma è uno strumento essenziale per capire, nella densità dell'atto fisico e non a parole, il senso di termini come conflitto, dialogo, relazione, sperimentando in che modo questi elementi di base della comunicazione teatrale si manifestano nelle logiche concrete del corpo.

Pedagogo, docente di combattimento scenico, training fisico e improvvisazione presso l'Accademia Nazionale d'Arte Drammatica 'Silvio d'Amico' di Roma, in cui si è diplomato e che ha guidato come direttore dal novembre 2021 al maggio 2023, Francesco Manetti ha stretto un durevole sodalizio artistico con il regista Antonio Latella. Dal 2007 è il curatore dei movimenti scenici in molti degli spettacoli di Latella, oltre che suo attore in ruoli protagonisti e membro della compagnia Stabilemobile fondata dal regista. La dimensione internazionale caratterizza gli anni della formazione di Manetti e in seguito la sua attività di docente. Dopo l'Accademia, è in Inghilterra per la scuola di mimo corporeo astratto L'Ange Fou, fondata dagli allievi diretti di Étienne Decroux, Corinne Soum e Steven Wasson e per il diploma di maestro d'armi presso la British Academy of Dramatic Combat. Manetti ha insegnato in tutto il mondo, sviluppando un particolare legame con la cultura teatrale anglosassone, spagnola e sudamericana. Fra i suoi maestri, il drammaturgo, regista, pensatore e formatore teatrale José Sanchis Sinisterra, con cui ha condiviso l'importanza del momento teorico e la fascinazione per la sintassi teatrale e la sua scomposizione analitica. Anche

Francesco Manetti, Alessio Maria Romano, *Il movimentista, tra pedagogia e palcoscenico*.

grazie a lui, ha detto Manetti, «ho cominciato a elaborare uno studio sulle meccaniche del movimento, sulla prossemica, sui rapporti, sulle relazioni e i loro significati».⁷

Danzatore, coreografo, regista e pedagogo, anch'egli con una spiccata apertura internazionale, Alessio Maria Romano nel 2020 è Leone d'Argento per il Teatro alla Biennale di Venezia diretta da Antonio Latella. Nella motivazione al premio è messo l'accento sul suo ruolo di formatore oltre che di artista, impegnato a trasmettere ai giovani «la consapevolezza del proprio corpo, e quanto un gesto teatrale possa essere più incisivo di una battuta».⁸ Dopo il diploma con Luca Ronconi alla Scuola per Attori del Teatro Stabile di Torino, Romano rimane accanto al regista come collaboratore alla preparazione fisica e ai movimenti scenici. Il contatto con Ronconi lo stimolerà a riflettere sul rapporto tra testo e movimento, e a come portare le istanze del corpo nel teatro di parola. Ronconi sarà decisivo anche per ciò che non riusciva a fare, spiega Romano nel dialogo, cioè per la sua difficoltà a trovare un lessico condiviso con cui parlare all'attore di corpo. Proprio ripensando a quell'esperienza fondativa, Romano può paragonare il movimentista a un mediatore linguistico culturale (che traduce la visione del regista in azioni fisiche per gli attori) e a una sorta di connettore-collettore (che facilita le comunicazioni relative al corpo tra regista e attore). Insieme a Luca Ronconi, maestro anche quando la comunicazione non scattava, un'altra figura di riferimento è Maria Consagra, importante pedagoga già attrice con Iben Nagel Rasmussen (Odin Teatret), analista del movimento Laban/Bartenieff di cui fonda e presiede l'associazione italiana, e con cui Romano ottiene a sua volta la qualifica di analista (C.M.A.). Dopo numerose esperienze d'insegnamento in Italia e all'estero, Romano attualmente è coordinatore didattico e docente di training fisico e movimento scenico presso la Scuola per Attori 'Luca Ronconi' del Piccolo Teatro di Milano.

Pur seguendo un andamento a briglia sciolta, il dialogo pone le questioni centrali con cui si misurano i movimentisti oggi. Oltre al problema del nome, il discorso esplora le funzioni - sia nella pedagogia, sia nel rapporto con la regia - e mette a fuoco quale tipo di indole o di attitudine occorra per stare con sicurezza nel ruolo. Il continente corpo è il terreno d'azione del movimentista a scuola e in teatro, un corpo da liberare e da far scoprire agli allievi, fuori dai modelli impossibili e per un'accettazione delle caratteristiche personali nel loro potenziale espressivo.

Non di meno, una parte cruciale della riflessione riguarda le radici storiche, cioè quando il movimentista ha cominciato a profilarsi in Italia, e soprattutto com'è cambiato nel tempo. Se una volta nelle scuole e nelle accademie la

⁷ F. Mazzocchi, F. Manetti, *La forma 'storta'*, cit., p. 10.

⁸ Dalla motivazione pubblicata in www.labiennale.org.

preparazione fisica viaggiava principalmente sui binari disciplinari della danza e della scherma, oggi il lavoro sul corpo ha esondato i confini tradizionali per farsi preparazione totale, espressamente costruita sulle necessità attoriali. In un limpido passaggio del discorso, Manetti argomenta che, per il cambio di paradigma, è stata determinante la generazione dei movimentisti che chiama dei «nativi teatrali», di cui fa parte insieme a Romano, a Sandro Maria Campagna (già suo assistente), Marco Angelilli, Marta Ciappina e altri. Mentre in passato i docenti di danza e di scherma venivano per lo più da ambienti sportivi o di danza pura, oggi i pedagoghi del movimento si sono formati nelle scuole di teatro e non solo e portano, nel pensiero e nella pratica, le istanze specifiche dell'attore.

Il nostro tempo teatrale ha ereditato dal Novecento la centratura sul corpo. All'inizio del secolo scorso è stata una «riscoperta» che ha gettato radici e si è prolungata, secondo proprie forme, nelle sperimentazioni degli anni sessanta e oltre.⁹ Oggi l'espressività fisica è un'evidenza e un patrimonio acquisito, che ha finito per far cadere la distinzione, ormai poco utilizzabile, tra attore di rappresentazione e attore performer. Se la presenza e lo stare scenico sono il fondamento dell'accadere teatrale, necessariamente fra le discipline di base nei percorsi formativi si trovano il lavoro corporeo, il training, il movimento. Stanislavskij diceva che gli attori devono allenarsi sempre, come fanno gli altri artisti.¹⁰ Questa visione oggi si associa alla necessità di un allargamento delle competenze. L'attore va allenato non per aderire a un'unica cifra espressiva, a un solo tipo di forma, ma perché il suo corpo possa abitare e attraversare i più vari linguaggi e generi. Manetti e Romano rilanciano, con chiarezza e ricchezza di dettagli, un tema cruciale per l'attore contemporaneo: uscire dalla singolarità di un metodo, di un processo, di una tecnica per aprirsi a un ventaglio di saperi plurali. Di questi equilibri e complessità ci parla il loro dialogo.

(federica mazzocchi)

⁹ M. De Marinis, *In cerca dell'attore. Un bilancio del Novecento teatrale*, Roma, Bulzoni, 2000, in particolare il capitolo intitolato appunto *La riscoperta del corpo*, pp. 129-158; per i temi relativi alla *Körperkultur* d'inizio Novecento e i suoi influssi sul teatro e la danza, si veda E. Casini Ropa, *La danza e l'agitprop*, Bologna, Il Mulino, 1988.

¹⁰ «Quanto maggiore è il talento, tanto più questo richiede tecnica ed esercizio [...]. Qualcuno mi sa spiegare perché un violinista [...] deve esercitarsi ogni giorno per ore e ore? [...]» e così un ballerino, un pittore o uno scultore, «mentre l'attore può non fare niente [...]?». K. S. Stanislavskij, *La mia vita nell'arte*, a cura di F. Malcovati, Firenze, La Casa Usher, 2009, pp. 405-406.

Francesco Manetti, Alessio Maria Romano, *Il movimentista, tra pedagogia e palcoscenico*.

Intorno alla definizione di un ruolo

ROMANO La questione del nome... *Movimentista* era emerso, anche in chiave ironica, da altre occasioni di dialogo fra noi. Ronconi mi presentava alla compagnia come «quello che fa le mosse»! Occorre però fare un identikit del ruolo rispetto alla sua nomenclatura bizzarra, perché non si sa mai bene che cosa mettere in locandina. Ti chiedono: che cosa indichiamo in locandina? È un problema molto reale. Chi sei, qual è il nome corretto? Dipende dai contesti, da che cosa ti viene chiesto, se un'azione specifica (per esempio a Francesco un duello, a me un pezzo di danza) oppure il movimento totale, la cura del movimento di scena nel suo insieme. Forse dobbiamo fare un elenco, per poi arrivare a una sintesi, che potrebbe essere appunto il movimentista? Ma che cos'è questo nome e questo nostro ruolo? *Movimenti di scena* potrebbe confondersi con il lavoro del macchinista, molto importante, ma che non riguarda le nostre competenze. In inglese si opta per *mover*, *acting coach*, *movement coach*, addirittura *personal trainer*. Anni fa con il regista Valter Malosti creammo la dicitura *cura del movimento*, che da allora è molto usata. Insomma, il nostro lavoro può avere mille nomi...

Quali funzioni, quali racconti e definizioni per ciò che facciamo? Un tempo il lavoro era più circoscritto – il movimento riguardava due tecniche specifiche, cioè il combattimento scenico, da un lato, e la danza popolare, di carattere ecc., dall'altro lato. Che cosa è diventato successivamente? Luca Ronconi – volendo accanto a sé Angelo Corti¹¹ – è stato forse il primo a porsi il problema di avere una figura che parlasse agli attori di corpo in sua vece, quasi una sorta di mediatore linguistico culturale, e che non venisse esclusivamente dalla danza.

Corpi singoli, corpi in relazione e corpi nello spazio: possiamo parlare di drammaturgia del movimentista, perché ha il mandato di 'scrivere' la partitura fisica delle relazioni. Scrivere anche nel senso di tradurre per gli attori, come detto. La questione continua a riguardare diversi fra i registi di oggi, perché non tutti hanno la padronanza della grammatica del corpo, della sua lingua. Dunque, il movimentista è in senso lato anche un drammaturgo, cioè l'autore di una scrittura come partitura fisica. Non si tratta di mettere il corpo in una certa posizione o in posa, ma di aiutare il regista a trovare le motivazioni per le posizioni, a precisare le relazioni e infine a scriverle scenicamente: le relazioni dei corpi con il testo, con la sua (del regista) idea, con lo spazio, con la musica ecc. *Drammaturgia del corpo* è

¹¹ Angelo Corti (1930-1993) si forma alla Scuola del Piccolo Teatro di Milano con Marise Flach, e lavora come attore e mimo per Giorgio Strehler e altri. Dal 1969 al 1992 è titolare insieme a Flach dell'insegnamento di Educazione del corpo presso l'Accademia Nazionale d'Arte Drammatica 'Silvio d'Amico' di Roma (dal 1986 anche con Marta Ferri). Docente anche in altre istituzioni teatrali, Corti ha curato i movimenti scenici di numerosi spettacoli di Luca Ronconi.

un'altra dicitura che possiamo trovare in locandina. Ronconi rifiutava la parola *coreografo*, perché non voleva il movimento come danza, cioè nel senso di esclusiva forma. Oggi si parla molto della figura del *dramaturg* anche in danza, ma non è propriamente la stessa cosa, anche se possono esserci delle similitudini. La peculiarità del movimentista è essere al servizio dell'immaginario del regista.

Movimentista è un termine utile a far capire che non si tratta (o almeno non soltanto) di un danzatore, ma di qualcuno che deve conoscere a fondo la lingua del teatro, padroneggiare il codice del corpo in scena, che non è corpo che danza. Siamo su una linea di confine, sempre comunque al di qua della danza quando lavoriamo in prosa. A meno che non ci sia una richiesta specifica per un pezzo di danza. Qui si aprirebbe un enorme capitolo sulla danza per gli attori e quindi su un'idea di attori movers, consapevoli e competenti nel muovere il corpo (la critica li ha già definiti danzatori).¹² Alla fine forse lavoriamo affinché si possa stare nel modo migliore 'fermi'! Spesso a lezione dico che ci muoviamo così tanto per poter trovare la quiete e il respiro, azione fondamentale per la vita, ma anche per lo stare in scena, il movimento rimane dentro di noi.

Una volta si seguiva l'intero progetto, l'intera produzione, tutte le prove. Ronconi mi voleva dal primo giorno di tavolino. Anche altri registi mi hanno sempre coinvolto fin dall'inizio. La disponibilità di tempo consente di capire a fondo l'idea registica e di proporre soluzioni organiche, non estemporanee e il fattore tempo per il corpo è fondamentale. Oggi però si è chiamati per lo più come consulenti per risolvere una certa scena o per creare il singolo pezzo di danza, ma si tratta di interventi che ricordano quelli di un medico, interpellato per far funzionare una specifica sezione dello spettacolo. Così, il lavoro diventa una pillola all'interno di un'architettura già codificata a tavolino, costruita a priori.

MANETTI Il nome è uno dei temi fondamentali. Anche se optiamo per movimentista, penso sia necessario comunque lasciare la questione aperta e problematica, perché corrisponde alla realtà, allo statuto ambiguo e composito del nostro ruolo. Sono stato nominato in tanti modi, e spesso gli spettatori mi chiedono che cosa faccio. Ancora oggi non ho una risposta precisa, ma per tagliare la testa al toro tendo a dire che mi occupo di tutto ciò che è movimento sulla scena. Paradossalmente, ci sembra più chiaro, per citare Montale, «ciò che non siamo, ciò che non vogliamo», mentre più ostica

¹² Cfr. www.treccani.it lemma danzatore.

[https://www.treccani.it/vocabolario/danzatore_\(Neologismi\)/](https://www.treccani.it/vocabolario/danzatore_(Neologismi)/)

Si veda anche C. Lo Iacono, *Il danzatore attore. Da Noverre a Pina Bausch. Studi e fonti*, Roma, Dino Audino Editore, 2007.

Francesco Manetti, Alessio Maria Romano, *Il movimentista, tra pedagogia e palcoscenico*.

è la definizione del «chi siamo». Il movimento, inoltre, va compreso, perché negli anni mi è capitato di fare spettacoli in cui nessuno si muoveva, eppure in locandina figuravo come autore dei movimenti, e vallo a spiegare che l'immobilità...

ROMANO ... è importante quello che dici anche in riferimento a un'aspettativa del pubblico, che immediatamente lega il nostro lavoro di movimento a spettacoli con tanti attori, performer in scena, grandi danze e azioni complesse ecc. Anch'io ho lavorato spesso per spettacoli in cui i movimenti non erano più nemmeno minimalisti, erano *tout court* percepiti come assenti. In realtà, quell'immobilità era un lavoro sulla presenza, sulla consistenza dei pesi nello spazio, sulle distanze, anche se per chi non partecipa alle prove o, in generale, è fuori dai processi, è difficile da comprendere. Quando si parla di cura del movimento (anche se 'cura' è una parola che mi convince poco, dà l'idea che ci sia qualcosa di malato da sanare ma può voler dire anche 'amore') si intende in senso di sguardo, di legame fra le cose. Un'altra questione importante sono le risorse umane con cui si lavora, ogni volta diverse per provenienze ed esperienze. Mentre nel mondo della danza tutti si allenano, dall'etoile alla ballerina di fila, nella prosa l'allenamento è ancora su base volontaria. E che cosa vuol dire 'allenamento'? Gli attori vengono alle sessioni di training solo se vogliono. Invece, dovrebbero avere un'ora di tempo solo per riscaldarsi e questo dovrebbe essere previsto dal contratto, dall'ordine del giorno delle prove. Poi di che cosa un attore abbia bisogno per trovare la giusta concentrazione e preparazione fisica, vocale ed emotiva è un altro discorso, ma il corpo è anche una questione meccanica, e spesso lo si dimentica a favore del riscaldamento della sola emotività, più o meno sentita. Nel training degli anni Settanta, l'allenamento faceva parte di un'idea di teatro, tutta la compagnia lo faceva per adesione a una visione teatrale. Oggi si agisce nella singolarità: ciascun attore si riscalda secondo le sue pratiche, l'individualità è diventata la prassi. La cosa mi sembra emblematica, anche pensando al nostro momento storico. Bisognerebbe avviare uno studio specifico su cosa sia oggi il training fisico per l'attore.

MANETTI È difficile far capire che la sintesi finale è l'immobilità, ma che per arrivare all'immobilità ci vuole tanto tanto lavoro fisico, non è sufficiente stare fermi, si muove qualcos'altro. Occorre tanto lavoro del corpo, che è determinato da vari fattori, dal contesto, dagli obiettivi assegnati, dal progetto registico. La necessità di contestualizzare e precisare caso per caso mi sembra cruciale, perché come autori del movimento ci possiamo trovare in contesti plurimi e diversificati.

A volte è molto semplice, ci chiedono delle danze (e in locandina possiamo far mettere «coreografie di») oppure dei combattimenti scenici. Invece, quando la cosa si fa più sottile e meno specifica, si entra in un ordine di prassi più complesse che andrebbero spiegate appunto caso per caso. Alcune volte il nostro lavoro è quello del *trainer*, nel senso di allenatore artistico e non sportivo, cioè di chi crea i presupposti per lo stare in scena e per la relazione organica tra gli attori. Alessio faceva una riflessione sulla fisicità 'individualista', riflessione che vorrei rilanciare con un esempio sportivo: a volte non basta mettere dei bravi attori in un cast per creare una squadra che funzioni in maniera organica sulla scena. Il Paris Saint-Germain è la squadra delle stelle del calcio eppure finisce sempre in fondo alla classifica della Champions League, perché evidentemente manca l'elemento che accomuna e mette in relazione tutte quelle straordinarie capacità individuali. Non si tratta di creare uno stile (lo stile riguarda il regista), ma un corpo unico tra gli attori, così che si muovano (o anche non si muovano) come un solo mondo: ecco questo, che è parte dei compiti che ci possono essere richiesti, necessita di un lavoro preparatorio di esercizi, tra cui l'ascolto.

La parola ascolto introduce a un ambito vastissimo, perché ci sono centinaia di tipologie di ascolto diverse. Negli anni Settanta e Ottanta si usava la parola ascolto in modo generico, cioè come amplificazione delle capacità dell'essere umano di reagire all'altro. Certo, questa è la base. Poi, ci sono mondi, contesti e forme diverse che richiedono sulla scena ascolti mirati. Ricordo *Natale in casa Cupiello* di De Filippo,¹³ in cui eravamo dodici attori schierati fronte pubblico, immobili per un'ora e mezzo. Il lavoro di training è stato enorme, per arrivare a capire come stare, come stare insieme, come reagire insieme. E non si trattava ovviamente solo di un lavoro sul testo, ma di un lavoro psicofisico da mettere poi in gioco sulla scena per una precisa qualità della presenza.

ROMANO Le parole di Francesco sull'ascolto ci portano al tema della pedagogia. È raro che il movimentista non sia anche un formatore, un insegnante. Il background e la competenza pedagogica sono molto importanti nel nostro lavoro, e ancora una volta riguardano l'ascolto. In scena non facciamo pedagogia, ma dobbiamo in ogni caso mettere a disposizione un certo tipo di ascolto rispetto alle singolarità dei corpi che ci si presentano e rispetto alla poetica del regista (che può avere un'idea di corpo magari completamente avulsa dai principi 'biomeccanici', intendendo con il termine non la ricerca artistica di Mejerchol'd, ma l'insieme dei principi fisici oggettivi). Dunque, occorre interpretare sia le necessità degli attori sia

¹³ Nello spettacolo diretto da Antonio Latella nel 2014, Manetti interpretava il protagonista Luca Cupiello.

Francesco Manetti, Alessio Maria Romano, *Il movimentista, tra pedagogia e palcoscenico*.

l'orientamento del regista rispetto a un'idea di corpo e di movimento al fine di costruire una squadra che aderisca a un'idea. Partire dalla scuola e arrivare a uno specifico training per un determinato progetto – e non mi riferisco al training degli anni Settanta, ma a quello che facciamo oggi, e che andrebbe separato, dissociato dalla storia e dalla letteratura dell'epoca – significa fare in modo che gli attori siano liberi di usare il proprio corpo in maniera organica, cioè in maniera eminentemente artistica, per rispondere alle richieste della regia attraverso l'unicum della propria natura. A scuola e nei training per gli spettacoli, l'obiettivo è che gli attori siano sempre più pronti e reattivi, avendo a disposizione strumenti sempre più liberi per un uso artistico del corpo. Nelle nuove generazioni questo approccio mi sembra più visibile, il lavoro pedagogico ha rafforzato le autonomie. Anche nella preparazione degli spettacoli, l'obiettivo è dare strumenti perché siano liberi di creare il loro lavoro, liberi di proporre e di costruire, e successivamente noi andiamo solo a sistemare e a consigliare.

Quello che facciamo è sempre una preparazione anche emotiva, è una sorta di *fisica emotiva*, in cui, in ogni caso, lo scopo è portare il corpo a reagire. Negli anni, forse perché ormai siamo presenze fisse nelle scuole, ho notato che gli attori sono più consapevoli rispetto a una volta. Un tempo, il mio arrivo era più doloroso, meno capito. Gli attori si aspettavano la ginnastica. Invece, il corpo ha bisogno di essere sbloccato. Come dicevo, al di là dell'allenamento che è fondamentale, c'è una preparazione specifica per la produzione, a seconda dell'immaginario del regista e del tipo di spettacolo. I movimentisti, oltre alla preparazione, sovente sono sollecitati con richieste artistiche: un certo tipo di lotta, una danza oppure una spazializzazione, cioè il disegno dello spazio in rapporto agli attori, che è comunque sempre influenzato dal tipo di recitazione. In questo quadro, l'ho già accennato, il fattore tempo è cruciale, anche perché è sempre più scarso – ma il corpo ha bisogno di tempo, di riscaldamento fisico ed emotivo per permettere all'attore di muoversi in un certo modo. Le scuole si sono incaricate di questo lavoro formativo, quindi i ragazzi arrivano più preparati.

Non vorrei però sottovalutare l'aspetto puramente tecnico e fisico che ritengo comunque fondamentale. Torno nuovamente alla pedagogia: una volta ci si aspettava che gli allievi fossero espressivi senza però occuparsi a fondo dei loro aspetti funzionali e creando di conseguenza non pochi danni. Intendo dire che si sfruttava esclusivamente il loro talento e l'attitudine, senza fare una riflessione seria sulla qualità dei loro muscoli, sulla postura, sulle abitudini meccaniche, insomma sulla storia del loro corpo. A fronte di ciò, in qualità di coordinatore oggi faccio in modo che tali aspetti siano valorizzati e approfonditi. Negli anni, ho molto sostenuto (nonostante una certa resistenza da parte di alcuni colleghi) l'inserimento nei programmi anche degli insegnamenti di preparazione atletica, funzionale, pilates e yoga,

e non solo le discipline rieducative come il Feldenkrais o la mia stessa materia legata al sistema Laban/Bartenieff. È un discorso complesso che andrebbe approfondito. Le domande sono sempre utili: che cosa serve al corpo e al movimento di allieve e allievi? Prima di essere artisti, sono corpi con una personale storia che va ascoltata, capita e, in alcuni casi, stimolata a una diversa conoscenza, ovvero a una migliore «organizzazione» per usare un termine tecnico. Tutto ciò richiede tempo e fatica. Naturalmente, oltre alla storia meccanica esiste la storia emotiva, le due realtà non sono separabili. Spesso il processo di lavoro sul movimento corrisponde quasi a un percorso psicanalitico, a un processo di conoscenza profonda, con tutto ciò che questo comporta... Sempre in merito ai programmi della scuola, ho aggiunto anche le figure del nutrizionista, del fisioterapista e dell'osteopata e della storia dell'arte. Il corpo va esplorato in tutti i suoi aspetti. Non credo si possa essere espressivi se non si è funzionali, ma questo è il tema di un altro articolo. Torniamo a noi e alle definizioni del nostro mestiere.

MANETTI Per definire il nostro mestiere, una volta Alessio ha usato le parole «connettore» e «collettore». Vuoi che si pensi al passaggio di elettricità oppure di liquidi, in ogni caso ciò che conta è la funzione di giunti, di tramiti. Sono termini efficaci, che raccontano bene un ruolo. Perché? Il corpo è la leva su cui si agisce in maniera immediata, il corpo racconta un cambiamento. Qualunque medico o psicologo sa che agendo sul corpo si determina immediatamente un mutamento rispetto a una stasi, una crisi, e che le cose si mettono in moto. I registi sanno spiegare o dare immagini poetiche per esprimere il senso di una scena. A noi viene chiesto di tradurre immediatamente quelle immagini poetiche in suggerimenti concreti, agendo sui corpi, in modo che l'attore possa realizzarle. Così, mentre il regista parla alla compagnia, il movimentista connettore-collettore può aggirarsi sul palco sistemando una spalla o una gamba, sussurrando qualcosa di pratico in modo che gli attori possano entrare subito in una relazione fisica con la scena.

Ho una precisa memoria rispetto al connettore-collettore. Ho lavorato con un regista che aveva una sorta di rifiuto del palcoscenico, non voleva salirci, dava le indicazioni dalla platea. Ogni tanto notavo che il piede aveva l'istinto di montare sul palco per affrontare, finalmente, il fare concreto con gli attori, ma la parte intellettuale lo tratteneva. In quella circostanza, divenni all'ennesima potenza il connettore-collettore tra le parole del regista e quello che accadeva sul palco, muovendomi avanti e indietro come una trottola per tradurre le richieste della regia. Propongo di nuovo un esempio calcistico: si dice che spesso il capitano della squadra è l'allenatore in campo. Chi sta ai bordi, come appunto l'allenatore vero, può sbracciarsi e urlare finché vuole, ma non è detto che arrivi il messaggio. In un certo senso accade una cosa

Francesco Manetti, Alessio Maria Romano, *Il movimentista, tra pedagogia e palcoscenico*.

analoga durante le prove. Stando sul palco, ti muovi, ti aggiri insieme agli attori e finisci per capire quale leva fisica, di movimento o spaziale occorre muovere dall'interno, perché le cose vadano nella direzione richiesta dal regista che sta fuori.

ROMANO Anch'io ho l'immagine di me che corro da tutte le parti, che cerco una parola e quindi un movimento giusto per ognuno... Altre espressioni emerse nelle nostre conversazioni sono quelle del mediatore linguistico, del traduttore oppure dell'uomo-ombra, che deve essere sempre presente. Un problema con i registi può essere l'autorialità del movimentista, il suo segno riconoscibile. Alcuni registi hanno paura di essere scavalcati, di essere sminuiti, anche perché spesso l'attore ha più fiducia nel movimentista, ha un rapporto di maggiore vicinanza e parla più con lui che con il regista. Ci vuole tatto e pazienza, occorre stare un passo indietro – è ciò che insegno ai miei assistenti: *stay back*, il passo indietro fa parte del ruolo.

Il movimentista è l'uomo che sta nell'ombra. Il suo lavoro in un certo senso non si deve vedere, deve aiutare gli attori senza sovrapporsi al regista. Non di rado è caricato di grandi responsabilità: Ronconi se ne andava lasciandomi intere scene da gestire. Poi le metteva a posto, ma in ogni caso la delega c'era. Il movimentista è un paradosso, è un'ombra e insieme un ruolo forte, con un peso determinante seppur nascosto. È anche una figura dell'ascolto, del sostegno e appunto della cura. Quando si presenta un problema di comunicazione con l'attore, spesso il regista chiede al movimentista di parlarci. Il corpo è un territorio conflittuale, in cui emergono grandi fragilità. Oggi una richiesta che viene fatta agli attori è semplicemente la presenza, lo 'stare'. In questo caso, occorre aiutarli a pulire, a liberare... I movimentisti sono più numerosi rispetto al passato. I registi hanno cominciato a imparare da noi dopo anni di collaborazione, e noi da loro.

Il corpo è il luogo su cui si agisce per creare un cambiamento, diceva giustamente Francesco, ma è anche una bomba ad orologeria, perché spesso in produzione hai i minuti contati rispetto alla lunga durata della pedagogia in classe. Finita la scuola, può accadere che gli attori perdano il contatto con l'allenamento, quindi occorre riattivare alcune cose. Il corpo è un luogo emotivamente forte, una casa piena di spettri, ma anche di tesori. Talvolta non puoi andare oltre un certo limite, e può essere una bella violenza chiedere al corpo di reagire immediatamente a una situazione. Oggi le scuole preparano l'attore perché non sia solo un contenitore psicologico, ma il corpo è comunque un luogo pericoloso, bisogna andarci piano. Durante la formazione è necessario imparare a superare gli ostacoli per prepararsi alla realtà del mercato del lavoro, dove realmente «the show must go on» e non solo. Forse il termine violenza può sembrare strano, possiamo sostituirla con esigenza immediata, ma la sostanza non cambia. Ricordo lo stupore

impaziente di Ronconi: «Perché non lo fanno come lo fai tu?». Rispondevo imbarazzato che ciascuno ha il corpo, le specificità e soprattutto i tempi propri. Il corpo non è un costume e non è un videogioco.

Radici storiche

MANETTI Qui si aprono due strade di conversazione, una spaziale e una temporale. Alessio, io, Marco Angelilli, altri colleghi e colleghe lavoriamo tutti in un preciso contesto, in uno spazio definito che è il teatro in Italia. Stiamo parlando, dunque, di specificità e di problematiche tutte italiane. In altri paesi, quello che stiamo dicendo non esiste. Ciò che esiste è un ruolo professionale per ogni funzione. Da noi questo non accade. Il teatro italiano, per questioni culturali, storiche, economiche ha racchiuso in un'unica figura tanti ruoli diversi. Penso siano state determinanti, e continuino a esserlo, le ragioni economiche. Il teatro italiano è povero. Se ci sono risorse economiche per un solo collaboratore al movimento, questi deve coprire ogni funzione relativa, occuparsi di tutto in quel campo.

Tuttavia, non si tratta solo di soldi, è anche una questione di cultura teatrale italiana. Quando usiamo in senso figurato l'espressione «mediatore linguistico» lo facciamo perché spesso ci troviamo a lavorare con artisti che hanno visioni, stili e mondi poetici completamente diversi, non di rado agli antipodi. Negli altri paesi raramente accade. All'estero, chi si occupa di movimento ha la strada tracciata per così dire, perché sa, almeno in termini generali e magari senza neppure conoscere il regista, che cosa gli verrà chiesto a livello stilistico. Ci si muove all'interno del medesimo mondo creativo, qualcosa su cui non ci sono dubbi e discussioni. Anche lo stile recitativo all'estero è spesso unico per tutto il paese. Noi, invece, ci misuriamo con mondi artistici talmente lontani tra loro, talmente diversi, regionali addirittura. Così, negli anni abbiamo sviluppato una sensibilità e una rapidità – e con noi gli attori – in modo che, a due giorni dall'incontro con un regista, dobbiamo aver capito il mondo in cui quel regista si muove, la lingua scenica che parla e come afferrarla per poterla tradurre agli attori. Anche gli attori, come ho detto, sono chiamati a questo compito. Amo gli attori italiani, perché hanno l'elasticità di capire i contesti e dopo pochi giorni di prove sanno già muoversi all'interno di uno specifico ambiente. Non vedo la stessa cosa negli altri paesi, che magari hanno una cultura teatrale molto più grande della nostra, non vedo cioè questa capacità di relazionarsi a mondi espressivi completamente diversi. In Italia invece sì. Queste nostre differenti e numerose costellazioni sono un problema e insieme una ricchezza.

La seconda linea di discorso è quella temporale. Negli anni la nostra figura è cambiata sempre di più, come accennava Alessio. Esaminandola in senso diacronico, non saprei dire se sia nato prima l'uovo o la gallina, cioè quale

Francesco Manetti, Alessio Maria Romano, *Il movimentista, tra pedagogia e palcoscenico*.

sia stato l'innescò del cambiamento rispetto alle nostre discipline, un cambiamento che è visibile e in atto. È nato dalle richieste del mercato oppure dai luoghi della formazione? Il lavoro nelle scuole è cambiato moltissimo. Nelle prassi di insegnamento, dicendola in forma negativa, abbiamo in un certo senso 'annacquato' le nostre competenze specifiche. Abbiamo dovuto farlo o abbiamo scelto di farlo? Non lo so. Però, so che riguarda l'esigenza di cui parlavo prima: come fai a preparare gli allievi e le allieve per un unico compito? È impossibile, perché in Accademia arrivano ragazzi e ragazze che vogliono fare le serie tv, altri che vogliono fare un certo tipo di teatro ecc. Negli anni abbiamo compreso che non può esistere una formula unica e che occorre preparare i ragazzi ad affrontare la diversità, ovviamente dando loro una base solida. Ma forse questa base è proprio fare in modo che il loro corpo sia pronto alla diversità, alla contraddizione quotidiana, in cui al mattino giri una serie e alla sera reciti in teatro. Questi salti sono motivati anche da questioni economiche, ovviamente. Ti trovi a spaziare in mondi espressivi diversi, spesso opposti. A noi è richiesto di garantire un tipo di preparazione plurale. Un unico approccio metodologico oggi non è più possibile, perché rischia di creare blocchi e muri difficilmente scalabili.

ROMANO Da un lato, la questione corpo, che viene preparato per essere pronto e libero anche nelle differenze e nelle contraddizioni. Dall'altro lato, il problema del dolore. Occorre una riflessione su come questi giovani arrivano a scuola oggi. Quale consapevolezza, percezione e conoscenza hanno del loro corpo? La mia impressione è che siano molto più doloranti rispetto al passato. La televisione, le fiction, il cinema richiedono corpi atletici, esteticamente definiti, con forti modelli di genere per il maschile, il femminile e oggi anche il fluido. E poi Instagram, i social... Sono ambienti che influenzano terribilmente il pensiero del corpo e la sua libertà. Il corpo è sempre stato un luogo di odio, ma oggi il problema mi sembra più drammatico. Si insegue un'immagine cui corrispondere. L'arte però è molto più vasta e complessa, e uno dei nostri compiti è appunto liberare, 'pulire' queste situazioni e rendere possibile un atto di reale conoscenza.

Molti allievi non portano il proprio corpo, ma un'idea di corpo scenico: disinvolto, televisivo, con molte pose, molti sguardi ammiccanti e fasulli. Però in teatro il corpo è un fatto diverso. Per lo più non sono consapevoli della forza del corpo, di quanto esso possa essere plurale. Trovare il proprio corpo è necessario, ma poi occorre sperimentare, variare, altrimenti si porta sempre la stessa lingua. Oggi diversi registi chiedono un corpo più normale. I ragazzi invece tendono a proteggersi dietro a modelli, soprattutto americani, che nulla hanno a che fare con loro sul piano culturale. A lezione le domande sono: che cosa significa muoversi? Che cos'è il movimento del

corpo umano nella vita? La difficoltà riguarda come stare secondo l'identità del loro proprio corpo e allo stesso tempo lavorare creativamente, non accontentarsi del cosiddetto 'naturale'. Il lavoro creativo è complesso, sempre arduo, il pericolo è caricare, sfogare in macchiettismi e in catarsi psicologiche. Il bilanciamento tra la realtà (della propria corporeità) e la creatività è un grande tema. Rudolf von Laban ci ha insegnato che il corpo non deve lavorare solo per affinità, ma deve spingersi a esplorare possibilità più nascoste. È un percorso difficile, e facilmente si rinuncia.

Poi c'è l'aspetto storico relativo alla nascita della nostra figura in Italia e ai suoi cambiamenti anche sul piano pedagogico. Da dove è nata questa figura? È un ambito di ricerca stimolante, ancora aperto e poco indagato. *Corpi in bilico. Danza contemporanea per gli attori* di Monica Vannucchi offre diversi spunti, anche se mirati sulla danza.¹⁴ Nella parte introduttiva, l'autrice fa una panoramica sugli insegnanti di danza che si sono succeduti alla 'Silvio d'Amico'. Nelle scuole di oggi la parola danza presenta contorni allargati, non ha più la rigida specificità disciplinare di un tempo. In ogni caso, già la richiesta del fondatore Silvio d'Amico era per una ricerca che liberasse i corpi. Nel volume è segnalata l'importanza di Raja Garosci, storica docente di danza in Accademia, sorella di Bella Hutter, e come lei formatasi nell'alveo della danza libera d'inizio Novecento.

MANETTI Fin dalla sua fondazione l'Accademia ha dato molto spazio ai maestri stranieri, da Tatiana Pavlova a Jacques Copeau, una scelta che attirò a d'Amico diverse critiche, perché l'Accademia ha nella sua titolazione la qualifica di Nazionale e, secondo certe logiche del tempo, avrebbe dovuto avere solo docenti italiani.

ROMANO Rispetto al Piccolo Teatro dove sono insegnante, una ricerca da mettere in cantiere è esplorare, attraverso i documenti d'archivio, le radici culturali della scuola e gli orientamenti alla base della sua fondazione. Giorgio Strehler, al pari di d'Amico, cercò i maestri stranieri. Il primo insegnante di movimento al Piccolo è stato Étienne Decroux. Ci spinge a interrogarci su quale idea gli artisti italiani avessero del movimento. Decroux rimase poco e passò il testimone a Marise Flach, che divenne la collaboratrice storica di Strehler per il movimento. Per la danza fu chiamata Carolyn Carlson. Il Piccolo comunque ha sempre avuto una forte vocazione internazionale (nel 1991 ottiene la qualifica di Teatro d'Europa), l'apertura agli altri paesi era un fatto connaturato.

Se devo pensare a maestri nell'ambito del nostro lavoro, nomino senz'altro Marise Flach e Angelo Corti. Sono stati forse i primi a lavorare su un'idea di

¹⁴ Prefazione di L. Salvetti, Bologna, Piretti Editore, 2016.

Francesco Manetti, Alessio Maria Romano, *Il movimentista, tra pedagogia e palcoscenico*.

movimento totale, cioè a rompere con la logica disciplinare e con il movimento declinato secondo i due filoni separati della danza e del combattimento scenico. Erano anche pedagoghi così come Maria Consagra, figura per me fondamentale per comprendere il passaggio dalla pedagogia alla scena.

La svolta dei nativi teatrali

MANETTI In questo identikit che stiamo tratteggiando tra passato e presente, un elemento determinante, e che è già emerso, è il tempo. Pur comprendendo le dinamiche produttive ed economiche, a volte si sentono cose che rasentano il ridicolo. Recentemente mi è stato proposto di lavorare a uno spettacolo pieno di duelli molto complessi, ma il tempo che mi offrivano era mezza giornata... Si accennava prima alla consapevolezza, ecco queste proposte mi sembrano del tutto ignare di che cos'è un essere umano, dei suoi tempi di lavoro e di assorbimento.

Al di là di queste note folkloristiche, che raccontano situazioni estreme, e andando a riprendere le sollecitazioni di Alessio, un dato da considerare è che siamo la prima generazione che incarna il ruolo del movimentista in termini completi e variegati, e soprattutto siamo la prima generazione di movimentisti nati in teatro. E lo stesso possiamo dire della seconda generazione che sta emergendo adesso. Siamo 'nativi teatrali'. È una differenza forte rispetto al passato. Fino alla nostra generazione, il ruolo era tenuto da danzatori classici e da schermidori nel senso sportivo del termine. Poi, si è registrato un primo cambio quando sono arrivati i mimi – come Decroux, Lecoq e altri – che erano già più vicini alla nostra figura, ma con una differenza fondamentale: erano parallelamente anche registi, con una loro specifica poetica e un loro mondo. Detto in altre parole, oltre a fare il training fisico (che ricordo bellissimo nel periodo in cui frequentai la scuola dell'Ange Fou, fondata a Parigi e poi emigrata a Londra da due allievi di Decroux), questi artisti avevano una propria dimensione autoriale, cioè preparavano l'attore per le loro regie di spettacoli di mimo, e ancora oggi i loro eredi fanno spettacoli di mimo. Non erano movimentisti nel senso in cui lo siamo Alessio ed io. Pur avendo una nostra poetica del corpo, noi siamo preparatori che devono agire ad ampio raggio. Invece, gli artisti cui sto facendo riferimento lavoravano con l'obiettivo della produzione di spettacoli di mimo. Per essere ancora più espliciti, preparavano alla lingua scenica del mimo, non alla pluralità e alla contraddizione espressiva che sono richieste a noi oggi. Il loro lavoro fisico rimaneva tutto dentro un certo tipo di progetto espressivo – che per altro, nel corso del tempo, è andato un po' perdendosi – e, pur nell'efficacia, aveva dei chiari limiti nel senso che ho precisato.

ROMANO Decroux non rimase molto al Piccolo Teatro, perché forse non era interessato a fare solo l'insegnante e a curare i movimenti degli spettacoli di Strehler. Stette qualche tempo, ma presto lasciò tutto alla sua giovanissima allieva Marise Flach. Il punto è che Decroux era anche un regista, e andare a lavorare per un altro regista, mettersi al servizio di un'altra espressività poteva essere vissuta come una diminuzione, o comunque come una fase inevitabilmente transitoria, senza contare poi gli eventuali conflitti di gusto e di stile. A tutti può capitare di lavorare a partire da scelte estetiche che non condivide.

Ora, non è mia intenzione sminuire il profilo di Francesco e il mio, perché oltre a essere movimentisti siamo autori di nostri progetti, abbiamo le nostre vite artistiche parallele. Tuttavia, nella percezione del nostro ruolo di movimentisti sappiamo che è necessario mettersi a disposizione della regia, stare un passo indietro, come ho detto. Una figura come quella di Decroux, così autorialmente forte e cresciuta in un'epoca teatrale diversa, forse aveva difficoltà ad accettare questo tipo di relazione. Quando Thomas Ostermeier ha chiamato Constanza Macras per *Sogno d'una notte di mezza estate* di Shakespeare (2006), l'ha chiamata in quanto coreografa e hanno firmato la regia/coreografia insieme. Non è stata una relazione semplice, perché occorreva trovare piani di mediazione tra due segni forti, che andavano conciliati in vista dell'esito finale. Qui i due artisti hanno fatto un passo indietro ed uno avanti per me commovente.

MANETTI Il passo indietro ricordato da Alessio è importante quanto difficile, perché poi ognuno ha le sue ambizioni, le sue smanie di libertà creativa. Però, per quanto mi riguarda, e sarà forse un fatto di età, recitare per me oggi è soprattutto un modo per fare il punto, è una sorta di corso di aggiornamento. Lo dico in senso positivo. Recitare è il mio modo per continuare a studiare come funziona lo stare in scena, per notare altre cose. Credo sia un approccio utile a far sì che il lavoro del movimentista non sia un ripiego, frutto della frustrazione di non essere diventati attori o registi, cosa che ho visto succedere purtroppo.

ROMANO È vero che il nostro ruolo ombra può essere frustrante se non se ne comprendono a fondo le logiche. Un tempo le figure legate al movimento erano specifiche, settoriali. Come abbiamo detto più volte, oggi le competenze si sono allargate, sono diventate ampie e variegate. Dipende anche dal fatto che veniamo dal teatro, entrambi siamo anche attori. Il rapporto con il palcoscenico è decisivo, perché il rischio di certi insegnanti è di perdere il contatto con la scena, di non starci abbastanza o di non esserci mai stati. Per parte mia, faccio continuamente produzioni, spesso non sono direttamente sul palco, e a volte mi manca, perché starci sopra cambia

Francesco Manetti, Alessio Maria Romano, *Il movimentista, tra pedagogia e palcoscenico*.

decisamente le prospettive. Però, sono stato tanto in scena, mentre conosco movimentisti o insegnanti che non sono mai saliti su un palcoscenico, non hanno mai avuto l'esperienza diretta e questo non è sempre proficuo.

MANETTI Alessio faceva presente che oggi nelle scuole i ragazzi arrivano con un corpo dolorante e con in testa modelli fuori dalla loro portata. Sono d'accordo, è un problema con cui ci misuriamo tutti i giorni, e che probabilmente ha afflitto e affliggerà ogni generazione di allievi. Vorrei però sottolineare un cambiamento positivo rispetto al passato. Da qualche anno, mi capita sempre più raramente di avere allievi che non hanno idea del lavoro che facciamo, che ti guardano stupiti e increduli. Una volta invece la maggior parte degli studenti era convinta che il teatro fosse dire le battute, fosse parlare e basta. Avevano un atteggiamento da doppiatori per così dire, e riducevano il lavoro di movimento al fare ginnastica. Oggi non è più così, la cognizione è molto maggiore, il lavoro fisico non è messo in discussione. Ormai ho bisogno di spiegare sempre meno a che cosa serve il lavoro di movimento, è diventato un fatto assodato nelle scuole e gli allievi sanno che rappresenta una parte forte e rilevante della preparazione di un attore. Questo lo devo riconoscere ai giovani.

ROMANO Siamo cambiati anche noi come insegnanti? Rispetto alle precedenti generazioni, sicuramente sì, se penso a Nicolaj Karpov, a Marise Flach e altri. Ho amato molto le lezioni di Marise alla scuola dello Stabile di Torino, ma ricordo che, su diciotto allievi, eravamo in sei a farle. L'approccio era *chi c'è, c'è* per così dire. Man mano tutti sparivano, restavamo in meno della metà. Anche il tipo di richiesta produttiva del teatro di allora era evidentemente diversa. Oggi le nostre lezioni rispondono a una domanda di lavoro totale sul corpo, e gli studenti sono coinvolti in questo progetto di totalità, non si tratta solo di fare la sbarra. I ragazzi ne comprendono l'utilità per la loro crescita artistica. Una volta, e non mi riferisco ai maestri che ho nominato, il movimento era inteso come brutta educazione fisica, con un'idea di corpo un po' da scuola media. La nostra ricerca invece è più complessa, tocca anche aspetti speculativi e filosofici, non è esclusivamente legata al sudore e al muscolo. Un altro problema è lo psicologismo superficiale che può crearsi attorno alla lezione di movimento. Se non è tenuto a bada, può dare luogo a grotteschi sfoghi catartici e a situazioni opache, in cui può essere manipolata la fragilità degli allievi.

MANETTI Il discorso è importante, e si collega di nuovo al tema dei nativi teatrali. Il mio maestro di scherma - perché la disciplina si chiamava scherma e basta - veniva dal mondo dello sport, insegnava i rudimenti della disciplina cercando di teatralizzarla un po', di darle una coloritura drammatica. Il

risultato rispecchiava idee piuttosto convenzionali sul teatro, ma credo fosse inevitabile, perché non veniva dal teatro, si trovava a lavorare in una realtà a cui non apparteneva per formazione. Credo avesse un'idea di teatro paragonabile a quella della nonna che chiede al nipotino di recitare la poesia. Ma al di là degli eventuali stereotipi teatrali, gli insegnanti di scherma ci allenavano con uno scopo preciso, e cioè che prima o poi ci sarebbe capitato di dover affrontare un duello in uno spettacolo. Alessio ha ragione quando dice che in questo tipo di corsi il numero dei partecipanti diminuiva a vista d'occhio. I motivi erano vari, in primo luogo di genere. Le ragazze tendevano a non frequentare i corsi di scherma pensando che tanto un duello non avrebbero dovuto affrontarlo (a meno di una scrittura in *After Juliet* di Sharman MacDonald...). Non a caso l'Accademia Nazionale d'Arte Drammatica per lungo tempo ha separato gli insegnamenti in base al sesso: i ragazzi a scherma, le ragazze a danza. La ragione era puramente professionale, motivata dalle richieste del mercato teatrale una volta terminata la scuola. In quel tipo di contesto, a nessun insegnante veniva in mente di comunicare, con le parole e nelle prassi quotidiane, perché si facesse scherma.

Oggi la titolazione è diversa, *scherma* è stato cambiato in *combat*, ma non per esterofilia, né solo per indicare che si fa anche combattimento a mani nude. Il punto è stato individuato negli anni Sessanta, in anticipo sui tempi e nonostante gli insegnanti non fossero pronti: in breve, si capì che il combattimento era un ottimo training per gli attori, a prescindere dalla presenza o meno di un duello in uno spettacolo (e in ogni caso, qualora un attore dovesse fare un duello in scena, ci sarebbe comunque un maestro d'armi al suo fianco per aiutarlo e montargli la sequenza delle azioni). Così, il rapporto verso il combattimento cambiò, si comprese la sua importanza nel training, perché rappresentava un bagaglio di base per capire le situazioni che fondano l'atto teatrale: il dialogo, il conflitto, la padronanza del proprio corpo e l'ascolto del corpo dell'altro, il tempo, il ritmo, la distanza e la prossemica, il chiarimento di che cos'è una relazione, che può essere tanto conflittuale quanto amorosa – i «bei colpi di grazia» di cui scrive Hélène Cixous a proposito di Tancredi e Clorinda...

Insomma, si capì che era un training eccellente per la comprensione delle logiche drammatiche, per il dialogo, per la presenza scenica e così via. Questa diversa percezione ha fatto sì che oggi gli allievi vivano il combat in un altro modo, accogliendolo immediatamente nel bagaglio preparatorio alla professione. È un approccio rovesciato rispetto all'obiettivo minimo di imparare la scherma per fare un duello in uno spettacolo. Tuttavia, questo cambio di paradigma è stato innescato dai nativi teatrali, cioè dagli insegnanti che hanno cominciato a spiegare agli allievi, nelle prassi quotidiane e a partire dalla propria esperienza, il significato di un certo

Francesco Manetti, Alessio Maria Romano, *Il movimentista, tra pedagogia e palcoscenico*.

allenamento. In questo senso ho detto che le mie esperienze d'attore sono altrettanti corsi di aggiornamento, cioè sono momenti che mi servono per arrivare a nuove acquisizioni da inserire nel flusso della pedagogia, e non le occasioni isolate di un insegnante che vorrebbe fare l'attore...

Ho cercato di mettere a frutto nell'insegnamento quello che è successo a me nel tempo della mia formazione. Da giovane allievo dell'Accademia, che voleva fare l'attore sapendone poco o niente, ho scoperto che in certe discipline c'erano dei fulcri caldi della macchina attorica, degli indizi preziosi sull'attore e il rapporto scenico. Per mia predisposizione trovo questi fulcri caldi nel lavoro di movimento, e quando andavo a fare schermo vedevo in concreto, e con emozione, i fondamenti della dinamica attoriale. Questo allenamento, se studiato e approfondito, diventa un training per gli attori, per tutti gli attori come ho detto, ma il mio insegnante di allora non sembrava porsi simili interrogativi. Ecco che allora si comprende la differenza portata dagli insegnanti che vengono dal teatro: l'origine teatrale permette di creare un collante immediato, cioè di fare un uso mirato delle discipline specifiche in vista della formazione di un attore globale.

Il movimentista futuro. Funzioni e nuove sensibilità

ROMANO Il discorso ci porta a riflettere anche sui movimentisti di domani, quali scenari possiamo immaginare. Senz'altro il nostro ruolo richiede molto studio, un lavoro di ricerca costante e aperto a un ventaglio di competenze, perché non è più sufficiente padroneggiare un'unica tecnica. Ricordo che Ronconi, per esempio, mi chiese di far muovere gli attori come veri pompieri in *Fahrenheit 451* di Ray Bradbury (2007), o di maneggiare i mitra con una gestualità reale in *Troilo e Cressida* di Shakespeare (2006). Nel primo caso, sono andato alla caserma di Torino, i vigili del fuoco mi hanno insegnato. Per l'altro spettacolo, sono andato con Maria Consagra a imparare dai parà come muovere le armi.

La figura del movimentista è necessariamente correlata alla pedagogia, è un formatore. Dal momento che deve saper parlare agli attori, acquisisce questa competenza nei tempi lunghi delle scuole e delle accademie. In produzione, il movimentista deve saper sintetizzare, trovare soluzioni in brevissimo tempo. Ciò significa che prima deve passare molto tempo sui libri, deve studiare. Nel mio caso, sono stati decisivi la pittura, il cinema e le arti in generale, l'antropologia, la psicanalisi per vedere i rapporti tra i corpi, la prossemica ecc. Insomma, il movimentista deve insegnare e allo stesso tempo deve studiare costantemente, spaziando in campi diversi.

Qualcuno ci critica ritenendoci all'origine di un certo abbassamento del livello delle tecniche. Naturalmente non sono d'accordo, sia perché, come precisato sopra da Francesco, se poi l'attore deve fare un duello avrà accanto il maestro d'armi per aiutarlo, sia perché la rottura della rigidità disciplinare

ha generato corpi più liberi, più duttili e predisposti. Rispetto allo studio che il movimentista deve coltivare nel corso di tutta la sua carriera, da un lato si tratta di una ricerca artistica ed espressiva, dall'altro di una formazione continua sull'anatomia e il funzionamento del corpo.

Pensando al teatro di oggi, vedo che sempre più spettacoli integrano il lavoro di movimento, la lingua del teatro si è aperta alla contaminazione, parola e movimento si associano in forme complesse, e il corpo è organo di respiro e di vita scenica, vettore espressivo e non, o non solo, supporto per il ballo. In teatro, il corpo ha preso un potere maggiore rispetto al passato. Qualche volta però mi chiedo, e mi chiedono, che cosa significa muoversi bene in scena. Che cosa vuol dire un corpo scenico che si muove bene? Il discorso riguarda l'aspettativa di chi guarda. I registi stessi hanno parametri personali sulla questione. Il bello è una categoria che occorre contestualizzare, ai ragazzi cito spesso *Macbeth*: «Fair is foul, and foul is fair». Eppure bisogna stare attenti che non diventi tutto intercambiabile, tutto uguale, e che bello e brutto siano la stessa cosa. Il problema è quello di formalizzare l'estetica del movimento, il bel corpo, il bel movimento: non di rado, ciò che è bello è il corpo 'brutto' secondo certi standard, oppure che si muove in maniera diversa, incongrua o dissonante, perché in scena genera un maggiore potenziale espressivo. È spesso il corpo nella sua specificità umana a generare l'espressività più toccante. Accettare e valorizzare il corpo umano è ciò che cerco di comunicare ai miei allievi.

MANETTI Il tema dell'umano mi sollecita molto. Nella conversazione *La forma storta* ho dedicato spazio a questo argomento che ritengo centrale in ogni ricerca sul movimento, anche perché funzionale a contrastare le idealizzazioni poco fertili. In quell'occasione, ricordavo i miei momenti di commozione teatrale, quando la macchina scenica volutamente s'incepisce, quando qualcosa si spezza e si rivela la bellezza dell'umano, cioè la sua fragilità.¹⁵

In Accademia stiamo pensando di cambiare le titolazioni degli insegnamenti e di aggiungere sempre un riferimento al teatro. Per esempio, danza diventerebbe *danza per attori*, il canto *canto per attori* e così via. Si tratterebbe di declinare tutto in senso teatrale, perché gli attori e i danzatori, per esempio, si formano e agiscono su basi diverse. In ragione della mia storia personale, fino a un certo periodo della mia vita professionale avevo la tendenza a equilibrare, ad aggiustare le cose, perché fossero... forse spersonalizzate? Invece, sempre più cerco la specificità teatrale, e mi faccio domande del tipo: questa coreografia come la danzano gli attori? Che cosa hanno gli attori che non hanno i danzatori, e che cosa non possono avere gli

¹⁵ Cfr. F. Mazzocchi, F. Manetti, *La forma storta*, cit., in particolare pp. 9-10.

Francesco Manetti, Alessio Maria Romano, *Il movimentista, tra pedagogia e palcoscenico*.

attori e che invece hanno i danzatori? Si tratta di farne una virtù e non una frustrazione, e di far diventare un punto di forza il loro eventuale non saper danzare, mettendo in gioco altri potenziali del corpo.

ROMANO Vorrei aggiungere al discorso una domanda rispetto a chi guarda. Ritengo che ci sia ancora tanta ignoranza su ciò che facciamo. Per i non addetti ai lavori la nostra figura è sconosciuta, ma anche all'interno del teatro ci si occupa di rado del movimento pensato specificamente per gli attori. Non c'è l'abitudine a coglierlo e a leggerlo, è come se fosse invisibile. Occorre lavorare per stabilire una cultura del movimento per l'attore come fatto riconosciuto dal mondo produttivo e forse anche della critica, dagli studiosi di teatro. Non è raro, infatti, che alcune realtà produttive chiedano le nozze coi fichi secchi, dando cioè pochissimo tempo e imponendo attori non preparati al lavoro fisico, oppure che alcuni registi ancora ti chiedano: «Ma tu che cosa fai? Perché ti chiamano?».

MANETTI Il regista più aperto al futuro è il regista artista, che progetta un mondo. E uso la parola progetto non a caso, perché penso che, sempre di più, la relazione tra il regista e il movimentista sia come quella tra l'architetto e l'ingegnere. C'è da far stare insieme i pesi e gli equilibri, perché non crolli la casa. L'architetto disegna la casa, anche nei dettagli, poi serve l'ingegnere per calibrare gli equilibri, a volte una finestra va fatta più piccola o più larga... È un esempio un po' materialistico, ma credo calzante.

ROMANO Mi attraggono i progetti teatrali in cui la creazione diventa un fatto plurale, di intelligenza collettiva. Penso per esempio al mio recente lavoro *Principia* (2023), nato da una forte stimolazione reciproca tra me, la dramaturg Linda Dalisi, i danzatori e tutte le figure creative coinvolte. Naturalmente, poi c'è un filone della regia che lavora di più sull'io e forse a me, oggi, interessa meno.

Apprendo una breve riflessione sul cinema, e collegandosi di nuovo al problema tempo, sui set gli orari sono così contingentati che spesso non c'è spazio per la nostra figura, ma solo per interventi finalizzati a un compito preciso (per esempio, imparare ad andare a cavallo o altre azioni specifiche). Il lavoro di movimento in senso più ampio ricade, allora, sull'autonoma iniziativa dell'attore, che può ingaggiare privatamente un movimentista, oppure fare da sé, per conto proprio.

MANETTI Sempre a margine del mondo del cinema, ma è cosa che comincia a riguardare anche il teatro, oggi ci sono maggiori consapevolezza rispetto alla delicatezza di certe situazioni, per esempio le scene di sesso o in generale di contatto fisico. Soprattutto da dopo il movimento MeToo, è nata la figura

dell'intimacy coordinator. Personalmente penso sia un'acquisizione importante. Il modo di affrontare le scene intime può mandare le persone allo sbaraglio, trasformarle in carne da macello. Oggi nei paesi anglosassoni il ruolo è diventato una professione a sé (per esempio la Guildhall School of Music & Drama in Gran Bretagna offre dei percorsi formativi in tal senso). In passato, invece, era una competenza richiesta ai maestri d'armi, proprio perché titolati a lavorare in situazioni potenzialmente pericolose e violente, che portano a un'istintiva chiusura. Il maestro d'armi è parsa la figura più adatta per far sentire a proprio agio l'attore in una situazione di rappresentazione del pericolo, attraverso l'ausilio di procedure sperimentate.

In Italia, soprattutto nel cinema, la figura esiste, ma sempre con i soliti problemi di tempo e di soldi (per lo più, viene acchiappato uno degli assistenti a caso e promosso sul campo intimacy coordinator...). In ogni caso, che si tratti di una figura a parte o di una mansione in più, chiunque si occupi professionalmente di corpo ha le competenze per ricoprire il ruolo. In breve, la funzione riguarda la creazione di un clima favorevole, perché non si producano crisi o, peggio, traumi. La sensibilità è cambiata. A lezione ormai ho l'automatismo di chiedere il permesso prima di toccare un allievo. E lo trovo giusto.

ROMANO Ho insegnato negli Stati Uniti dove addirittura ti fanno firmare un impegno relativo a come toccare le persone durante la didattica. Idem in altri paesi. Alcuni studenti dicono di no, non puoi toccarli, o comunque devi sempre chiedere. Per me è spontaneo chiedere, fa parte delle modalità del nostro lavoro, che è centrato sull'ascolto e sul rispetto. In Italia questa procedura non è obbligatoria, però ovviamente grande importanza ha il clima che si crea, l'atmosfera generata dal regista e dal cast alle prove, oppure in aula durante le lezioni. Se c'è un contesto umano, le cose si possono fare. Se invece il tempo manca, e tutto è più sincopato e impersonale, possono nascere i problemi. Rimane fondamentale il rispetto, la pazienza, un sano rigore e il sorriso reciproco...

MANETTI ... anche perché abbiamo rimodulato in questi ultimi anni il concetto di violenza, giustamente. La mentalità corrente pensa che l'attore, quasi per dovere professionale, debba essere disponibile a ogni richiesta. Si può dire no, è sempre accaduto. Il problema è quando si dice sì, perché si pensa di non poter dire no, quando cioè ci si trova in un contesto in cui rifiutarsi a qualcosa fa temere per le conseguenze lavorative o per l'immagine professionale. C'è un forte pregiudizio secondo il quale l'attore non può sottrarsi. Poi però si paga lo scotto, magari anni dopo. L'intimacy coordinator è la figura preposta a creare un ambiente in cui si possa

Francesco Manetti, Alessio Maria Romano, *Il movimentista, tra pedagogia e palcoscenico*.

eventualmente anche dire dei no, e qualora si accetti una scena o un compito, si è comunque protetti e seguiti, senza essere lasciati soli in situazioni potenzialmente traumatiche, in tutti i sensi.

Autore

Federica Mazzocchi è docente in Discipline dello Spettacolo presso l'Università degli Studi di Torino. Si occupa di regia teatrale, attori, scritture per la scena, teatralità del sociale e di comunità. È specialista del teatro di Luchino Visconti, cui ha dedicato saggi e monografie, e ha scritto, fra gli altri, su Giorgio Strehler, Massimo Castri, Antonio Latella. Ha contribuito a far conoscere in Italia il teatro di Katie Mitchell, traducendo e curando *Il mestiere della regia* (2017). La sua monografia più recente è *Tennessee Williams, "Un tram che si chiama Desiderio". Uno studio* (Torino, Kaplan, 2023). Dal 2018, insegna anche presso la Scuola per Attori del Teatro Stabile di Torino - Teatro Nazionale.