

Toni Servillo o Del piacere di essere attore

Eva Marinai

Recensione al volume di Anna Barsotti, *Il teatro di Toni Servillo. Con dialogo*, con un capitolo di Carlo Titomanlio dedicato alla scenografia e la Prefazione di Cesare Molinari, Titivillus, Corazzano (Pisa) 2016.

La struttura del volume di Anna Barsotti è tutt'altro che ordinaria e racchiude in sé una nitida prospettiva di indagine: due macrocapitoli, *Toni Servillo attore* (pp. 13-88) e *Toni Servillo regista* (pp. 89-213), a firma della stessa Barsotti, più un focus, *Viaggiare leggeri. La scenografia nel teatro di Toni Servillo* (pp. 233-260), a cura di Carlo Titomanlio, cui si somma una serie di apparati: un inserto di illustrazioni, con fotografie di scena e bozzetti, una teatrografia completa, una bibliografia ragionata, una memoria di Eugenio Tescione e infine una preziosa conversazione-intervista (in cui Servillo è sollecitato a ripercorrere l'intero suo tragitto artistico da Caserta a Hollywood, in un'esplorazione critica dei molteplici aspetti dell'attività per il teatro, senza dimenticare il rapporto tra scena e set).

Toni Servillo è un attore noto *anche* al grande pubblico, che si muove con destrezza fra teatro e cinema, incarnandosi – ma sarebbe meglio dire «disincarnandosi da sé», in omaggio al maestro putativo Louis Jouvet e al suo *comédien désincarné* – nei personaggi più diversi, la cui cifra comune può forse essere rinvenuta nella molteplicità dei volti e delle nature umane, che ricorrono lungo un crinale che attraversa i secoli, e che la migliore drammaturgia d'autore sa immortalare.

Toni Servillo è un regista (di teatro, mai di cinema: e sul suo *modus operandi* si sviluppa come detto la seconda parte del volume, con dettagliate analisi dei singoli spettacoli da lui diretti). Lo è sino dagli esordi, a Caserta, quando neanche ventenne fonda il Teatro Studio insieme con quattro coetanei, imboccando una via parallela a quella delle neo-avanguardie e del Teatro Immagine, lungo la quale incontra, fatalmente, i contemporanei cammini di Mario Martone (Falso Movimento) e Antonio Neiviller (Teatro dei Mutamenti); lo è a maggior ragione quando, dopo la fondazione di Teatri Uniti (la cooperativa che fonde appunto le tre compagnie citate; siamo a Napoli, nel 1987), pone come traguardo un ideale di «riattivazione» dei classici italiani ed europei, con ciò intendendo la possibilità di risollecitare e comunicare i valori di senso insiti in un testo, nel suo autore, nel suo mondo.

L'attore-regista Servillo non è napoletano, ma è interprete eccellente della tradizione culturale e teatrale partenopea, che ha Raffaele Viviani ed Eduardo De Filippo come stelle polari a orientare giovani viaggiatori, vedi Enzo Moscato. Di

questi attori-autori, nonché capocomici (cioè «uomini-teatro», p. 93), Servillo porta in scena alcune opere in tempi e modi diversi nel corso della sua carriera, innervandole con contenuti e stilemi tratti anche da altri performer d'eccezione, come Leo de Berardinis e Carlo Cecchi, i quali, a loro volta non originari della Campania, hanno voluto e saputo raccogliere i frutti della fertile terra ai piedi del Vesuvio. Una ricchezza lavica, depositatasi nel tempo, con la capacità che ha una lingua di portare dentro di sé memorie antichissime. Non a caso, riguardo ai due ultimi riferimenti attoriali, Servillo afferma: «c'è [in loro] una forte tensione per il dialetto, per il corpo, per la parola che diventa azione scenica» (p. 264). In vero, nelle pagine del volume Napoli appare sullo sfondo come co-protagonista dell'indagine, territorio di incroci tra sperimentazioni e antiche ritualità, già indagato dalla studiosa in numerose occasioni, in relazione non solo a Eduardo, ma a Scarpetta, ai già citati Viviani, Moscato, finanche a Troisi.

Erede di questa lunga tradizione teatrale, l'attore-regista Toni Servillo è anche un autore? Si tratta di una delle tante questioni sollevate da Anna Barsotti; la studiosa, infatti, mette in luce come l'autorialità – ossia l'essere “autore” *oltre che* attore – da lui apparentemente respinta, si riafferma proprio là dove il *logos* è riconquistato attraverso il corpo (così analizza lucidamente Servillo: «Io ho l'impressione che questa centralità del corpo, che all'inizio ha rifiutato la parola, con tutte le attenuanti della giovinezza, alla fine la parola l'ha riconquistata attraverso il corpo», p. 264). Si chiarisce così, in modo risolutivo e fondante, che il *trait d'union* fra il teatro d'immagine e il teatro di parola è costituito dall'attore, o meglio dall'attore-autore *in praesentia*, «artefice dello spettacolo in atto» (p. 269). Per questo non è inessenziale esercizio biografico (va detto qui che la trattazione di Anna Barsotti esclude il privato ma include il vissuto artistico) citare l'aneddoto che vede il giovane Servillo assistere a una recita di Eduardo nella parte di Ciampa: «io ricordo quella visione come un riferimento intellettuale [...]. In quel momento, dentro di me, la visione di quel teatro e di quell'ultimo Eduardo, ha creato un cortocircuito, per cui ho sentito che se teatro di parola doveva essere, occorreva che fosse fortemente legato al vissuto, al modo di mangiare, di camminare, di rubare la vita, attraverso l'esposizione del corpo, della figura, l'exasperazione dei segni visivi» (p. 263).

In tale orizzonte performativo, Servillo può dunque cimentarsi in un *corpo a corpo* con autori quali Molière e Marivaux e farli parlare un linguaggio *contemporaneo* (avvalendosi delle ineguagliabili traduzioni dal francese di Cesare Garboli); oppure con Goldoni, rimaneggiato sulla carta, con l'aiuto di Costanza Boccardi, ma soprattutto sul palco, nella verifica che solo l'azione di fronte al pubblico può fornire. E si tratta di un linguaggio che il pubblico percepisce non come annullamento della distanza tra sé e il personaggio sei-settecentesco, ma come avvicinamento ai “materiali” – termine caro all'attore – del teatro *anche* canonico (i classici), praticato anzitutto in modo *fisico*, ossia attraverso una sapiente prossemica, ma anche un uso alternativo dello spazio scenico, per esempio sovrapponendo al proscenio

una pedana inclinata, «per recitare il più vicino possibile al pubblico» (p. 270), o collocando gli spettatori sul fondo scena o ai lati del palco (accade in *Misanthropo* e *Tartufo*). Su questi ultimi aspetti scenici e scenografici, già analizzati da Anna Barsotti soprattutto in relazione allo stagliarsi delle *silhouettes* servilliane su sfondi monocromi, si sofferma dettagliatamente Carlo Titomanlio nel capitolo intitolato *Viaggiare leggeri* (pp. 233-260), dal quale si evince come l'impressione di asciuttezza delle scenografie di Servillo (basti pensare alla *Trilogia della villeggiatura*, esempio paradigmatico) sia frutto di un lavoro teso alla dissimulazione, che tenta di «guadagnare cioè un livello di trasparenza, da sembrare che sgorgi *naturalmente* dal testo» (p. 234). Nel riattraversare il percorso teatrale di Servillo – aggiungendovi un'analisi delle non trascurabili regie operistiche – Titomanlio osserva appunto la creazione del *décor* come l'esito di una peculiare “intelligenza dei testi”. Renato Lori, Lino Fiorito, Daniele Spisa (quest'ultimo il più assiduo tra gli scenografi che hanno collaborato con Servillo), con la presenza immancabile di Ortensia De Francesco nel ruolo di costumista, sono stati i suoi “artisti di fiducia”, cui ha potuto delegare un'idea dello spazio fondata su pochi segni, ma necessari, efficaci («sulla staticità dell'indicazione scenografica si appoggia la mobilità dell'interprete», p. 233).

In stretta aderenza con l'esegesi barsottiana, anche l'indagine sullo spazio – elemento emblematico per chi come Servillo ha una formazione artistica “concettuale” – connota il lavoro di questo “interprete della scena” come un artigianato in grado di coniugare molteplici segni, codici, linguaggi, che trovano la loro ragion d'essere nella scansione ritmica, nella velocità (intesa anche come ritmo incalzante dei dialoghi), nel dinamismo musicale. Non a caso, Servillo ama usare metafore musicali per raccontare il proprio lavoro, non per vezzo ma perché pienamente adeguate: *Il primo violino* (di Silvia Grande, 2010) è il titolo di un precedente lavoro monografico dedicato a Servillo, senz'altro più ancorato alla sequenza cronologica degli spettacoli teatrali; ma il “senso di Servillo per la musica” è ben presente tra le pagine del libro-intervista di Gianfranco Capitta *Interpretazione e creatività* (2008); ed è icasticamente riassunto nella copertina del volume di Anna Barsotti, che ritrae l'attore nei panni del direttore d'orchestra in *Sconcerto*, sorta di melologo datato 2010.

Il testo sollecita, peraltro, molte riflessioni non solo sul “teatro di Servillo”, ma anche sul panorama teatrale italiano degli ultimi quarant'anni. Colpisce, in tal senso, come in più occasioni, nel ricco apparato di recensioni che il volume prende in esame e con cui dialoga costantemente (Enrico Fiore, Franco Quadri, Gianni Manzella, Stefano De Stefano, sono alcuni tra i primi cronisti a essersi interessati ai lavori di Teatro Studio e poi di Teatri Uniti), ma anche nella prefazione di Cesare Molinari, nonché nelle dichiarazioni di Servillo che Anna Barsotti cita lungo il racconto, emerge – non come professione di falsa modestia – l'immagine di un attore che è definito musilianamente «senza qualità» («e perciò stesso fra i maggiori

del nostro tempo», come scrive Cesare Molinari, p. 9), o si autodefinisce «efferato dilettante» (in una conversazione con Oliviero Ponte di Pino che risale al 1996); insomma, un “interprete tra gli interpreti”, che alle prove preferisce di gran lunga le repliche, cioè la «gioia del recitare» (p. 270). E viene in mente la suggestiva espressione con cui Antonio Neiwiller descrisse la vita teatrale di Eduardo: «quasi una strana ovvietà di stare in scena» (p. 31), come quella di un organismo che non vive se non è muscolarmente impegnato nell’atto di darsi al pubblico attraverso una maschera, una voce, un testo.

Il termine “recita” e il verbo “recitare” sono tanto amati da Servillo («ho fatto mille recite») è una delle affermazioni, pronunciata con orgoglio capocomicale, che più lo contraddistingue), quanto rifiutati dal teatro d’avanguardia e dai cosiddetti maestri della ricerca teatrale, che pure egli considera suoi ispiratori (Grotowski, il Living Theatre, ancora Leo de Berardinis), a conferma dell’innesto di elementi della tradizione teatrale popolare in una dimensione *altra*, con la quale s’instaura un discorso critico-creativo, che, direbbe Claudio Meldolesi, passa attraverso la memoria del corpo.

D’altra parte, proprio il rapporto che l’autrice individua tra i due poli espressivi dell’estroversione e dell’introversione caratterizzanti la maschera servilliana – cui è dedicato un intero paragrafo in una disamina minuziosa e illuminante – è alla base della gamma espressiva dell’attore, in una partitura mimico-gestuale e vocale che ne informa il corpo attoriale, in teatro come al cinema, e che oscilla tra un’eloquenza grottesca, ostentata, simpatica seppur cinica, cattiva o disumana, a un silenzio di matrice eduardiana, «intimamente, umanamente tormentato» (p. 47). Estroverso può dirsi allora il Guappo di *Rasoi* (1991), ma anche Tony Pisapia di *L’uomo in più* (primo di una felicissima serie di film con Paolo Sorrentino, uscito nel 2001) e lo “scrocco” Ferdinando nella goldoniana *Trilogia* (replicata centinaia di volte a partire dal 2007); tra gli introversi, Peppino Priore e Titta Di Gerolamo, interpretati a breve distanza di tempo in *Sabato, domenica e lunedì* (2002) e in *Le conseguenze dell’amore* (secondo lungometraggio di Sorrentino, 2004).

Ha ragione, dunque, Molinari nel sottolineare che il volume di Anna Barsotti apre a molte domande e a svariate questioni: «Se la ricchezza di un libro» si misura «sulle domande che pone e sulle problematiche che apre, [...] allora questo studio va considerato tra i più ricchi che la saggistica sull’attore abbia di recente prodotto» (p. 9). Questioni che – aggiungo – s’inseriscono a pieno titolo in un rinnovato interesse degli studi per la storiografia dell’attore, che caratterizza da sempre l’autrice, di cui basti rammentare i numerosi saggi sul teatro di Eduardo e di Dario Fo (congiunti e dialoganti nel ricchissimo volume del 2007 *Eduardo, Fo e l’attore-autore del Novecento*). Questioni, infine, che consegnano l’arte del recitare, da taluni reputata ineffabile (per l’indistricabilità dei suoi processi creativi, dei suoi meccanismi e nodi relazionali), a un metodo d’analisi, a una prassi, a una sensibilità.