# teatro ›››› Toni Servillo, attore *nella* tradizione

*Toni Servillo, oggi conosciuto dai più come protagonista del film* Le conseguenze dell'amore *di Paolo Sorrentino, da anni sui palcoscenici italiani, è l'esempio di un teatro che si confronta in modo autentico con la tradizione.*

di Donatella Orecchia

Accade, ed è uno dei sintomi più evidenti della trasformazione di una società e della cultura ch'essa esprime, che le parole non corrispondano più alle cose e alle idee a cui erano un tempo legate. Il linguaggio muta registrando le trasformazioni del contesto storico e culturale di cui è espressione e le parole assumono nuovi significati, si arricchiscono di sfumature o, al contrario, smagriscono. Talvolta restano mute testimoni di ciò che fu e non è più. Altre volte, e con sempre maggior frequenza oggi, restano come accampate nel vuoto: dimentiche cioè del loro passato e sciolte anche dal riferimento concreto e storico alla realtà, rimandano a un surrogato di senso tanto vago quanto astratto. Quando cioè le parole non corrispondono più alle cose, quando un sistema di valori di riferimento condivisi da una comunità si sgretola e non garantisce più la stabilità dei significati, allora la lingua si fa anch'essa precaria e insidiosa.

Ne è un esempio, fra gli altri, il termine "tradizione".

In tempi di smarrimento del senso della storia, di ridimensionamento della memoria, di frammentazione e privatizzazione dell'esperienza come quelli attuali, della tradizione come concreto sapere collettivo che si tramanda di generazione in generazione si stanno perdendo sempre più le tracce. E per lo più resta solo un concetto astratto.

Eppure la parola resiste e anzi sembra aver riconquistato terreno.

L'appello alla tradizione -in assenza della continuità di una tradizione- così diffuso oggi vale infatti sempre più come garanzia di "bontà", "originalità", "antichità" e, infine e soprattutto, di "credibilità" delle cose: che si tratti dell'industria alimentare (la pasta Barilla, come i biscotti del Mulino bianco), del mercato artigianale (dagli arredi al recupero del modernariato) o, per arrivare all'oggetto di queste pagine, del mondo dell'arte.

*Un momento della recita di* Sabato domenica e lunedì. *L'affiatamento dei due attori, Toni Servillo (Peppino Priore) e Anna Bonaiuto (Rosa Priore), si riconosce nella sintonia con cui conducono il gioco scenico, nella precisione dei tempi teatrali, nell'incontro di temperamenti comici differenti ma che affondano entrambi nella cultura napoletana (per la friulana Bonaiuto cultura d'adozione): una lingua fatta tanto di parole, di cadenze, quanto di gesti, di smorfie, di accenti, di silenzi e, soprattutto, di ritmi. E il ritmo (di battute, di movimenti, di pause e accelerazioni) in teatro è cosa concreta e 'antica', che si tramanda concretamente dalle assi alle assi del palcoscenico, fra attori.*

Ecco che, in quest'ultimo caso, in un tempo in cui linguaggio artistico sempre più standardizzato ha perdute le tracce vivificanti della sua storia interrompendone il filo di trasmissione, della tradizione resta il nome e l'involucro quali efficaci orpelli per prodotti che riforniscano il mercato dell'arte. E 'tradizione' ha finito per indicare ora un folklorico ritorno a supposte radici fatte di semplicità e valori saldi; ora il recupero della storia locale, dialetto compreso; ora quanto è diventato Regola normalizzata (e normalizzante) da contrapporre all'innovazione.

E' quanto accade in teatro, dove la trasmissione di una sapienza concreta della scena come pratica collettiva si è interrotta da tempo ormai. Dove "teatro tradizionale" o "teatro di tradizione" hanno finito per indicare il teatro di largo consumo, quello che conserva e non innova, che usa il linguaggio dato (e normalizzato) senza metterlo in discussione; teatro della messinscena dei testi; teatro

© 2005 L'Asino Vola info@lasinovola.it www.lasinovola.it

della norma ufficializzata ed egemone, della "conservazione", dei grandi edifici storici, del pubblico conformista in cerca di conferme.

Eppure la memoria concreta del passato ricompare talvolta sentita come autentica *mancanza* di una cosa *necessaria* nel percorso di alcuni particolari artisti. I più grandi teatranti italiani a partire dalla seconda metà del novecento si sono fatti consapevoli eredi di un patrimonio che, sebbene a frammenti, costituisce l'unica forma di tradizione oggi possibile (da Leo De Berardins, a Carlo Cecchi, a Carmelo Bene, a Claudio Morganti per fare solo qualche esempio).

E' anche il caso, oggi, di Toni Servillo, attore e direttore-capocomico, nato ad Afragola nel 1956, fondatore nel 1977 di un Teatro Studio a Caserta e nel 1987 dei Teatri Uniti a Napoli accanto a Mario Martone. Rappresentante un po' particolare di quella generazione di teatranti che esordì fra la fine degli anni settanta e i primi ottanta -e di cui Martone fu uno dei protagonisti più emblematici-, di un teatro di ricerca, cioè, che fondò parte della sua forza propositiva nella predilezione per la novità tecnologica e che allora venne definito 'postmoderno'.

Sulla particolarità di Servillo incide certamente l'incontro, avvenuto a diciott'anni, con Leo De Berardinis e Perla Peragallo, con quel loro teatro "deflagrato", esploso e il loro peculiare modo di entrare in relazione con la tradizione (popolare, dialettale, teatrale) e di recuperarne frammenti; e poi incide certamente il successivo lavoro accanto a Leo con cui Servillo si trova a condividere, come lui stesso afferma, "la stessa passione viscerale per Totò, lo stesso amore per Eduardo, la stessa necessità praticata continuamente di un confronto con il dialetto napoletano, con una tradizione napoletana, rinnegata, capovolta" (Conversazione con O. Ponte di Pino, pubblicata su a-teatro).

La ricerca di Servillo si fa insomma ben presto sperimentazione, riscoperta e ri-uso della tradizione che ritorna (*rinnegata e capovolta*) come intarsio vivo e pungente all'interno del suo linguaggio di teatrante: la tradizione linguistica e teatrale napoletana, da un lato, e quella del teatro d'attore/artista italiano, dall'altro.

Quanto al primo punto, la tradizione riappare in dettagli: in un gesto, un'inflessione, un'andatura che richiama un attore di altri tempi; nella predilezione per la drammaturgia di Viviani, di Eduardo, di Moscato, autori tutti napoletani di tre generazioni diverse. Torna nel modo in cui Servillo fa uso del dialetto partenopeo, una lingua scelta proprio perché si distanzia da quella della radio, del cinema, della televisione "quell'italiano falso, becero, cacofonico" e che al contrario è "lingua epicizzata", lingua che ha una storia, appunto, un legame concreto con le cose; un uso che non è solo o tanto un dire con una lingua particolare, ma è innanzitutto un pensare in napoletano anche quando poi si parla italiano, o nel napoletano teatrale di Eduardo o nel creolo inventato di Moscato:

"noi attori napoletani – racconta Servillo – abbiamo la fortuna di pensare in napoletano e recitare in italiano, il che significa avere dentro di noi una possibilità espressiva che ci salva dall'italiano burocratico o televisivo o radiofonico o dal birignao teatrale. Abbiamo la possibilità di pensare le battute e di mettere in relazione l'espressione della battuta con questo pensiero che è napoletano – che non significa riproporre a teatro un'intenzione o un'intonazione o recitare facendo sentire quella sfumatura di dialetto – ma significa proprio pensare la battuta diversamente".

*Toni Servillo nella parte del protagonista della commedia di Eduardo de Filippo,* Sabato, domenica e lunedì. *Pensieroso e isolato dal resto della famiglia/compagnia, come sospeso ed estraneo a tutti, Servillo mostra, attraverso la stilizzazione del gesto sempre pulito ed essenziale, il personaggio; e rende così evidente la finzione del gioco teatrale.*

La tradizione si riscopre poi in quelle pause appena accennate ma evidenti che paiono come una variazione dei lunghi silenzi di Eduardo, nei gesti da marionetta un po' irrigidita che ricordano Totò, nello sguardo allucinato e fisso e nel muoversi dei sopraccigli pronunciati della maschera del guappo/marionetta in *Rasoi* (1991, Teatri Uniti, testo di Moscato); talvolta si intravede in certe risonanze della voce che rimandano a Ettore

© 2005 L'Asino Vola info@lasinovola.it www.lasinovola.it

Petrolini o nell'eleganza un poco austera portata con la fiera dignità del tipo napoletano, sia nella parte di guappo che in quella del borghese padre di famiglia; in un sentire la scena nella sua concretezza (palco, oggetti, luci, corpi) e, soprattutto, nella sua concreta dimensione convenzionale.

Complessivamente, la tradizione ritorna non come contesto all'interno del quale l'attore si muove comodamente (il filo di trasmissione è rotto anche per lui); piuttosto come confronto/scontro con le tracce sconnesse che il passato ha lasciato, come memoria che provoca una reazione, stimola una distanza rispetto al linguaggio teatrale egemone (la tradizione normalizzata), chiede un leggero ma persistente distacco dalla norma, in una forma quasi di strabismo linguistico.

Tradizione allora come forza di distacco e di straniamento dalle consuetudini del teatro naturalistico borghese e di quello televisivo, ma anche dalle mode che del passato fanno oggi una ricca dispensa di citazioni -dopo gli anni di rincorsa verso la novità tecnologica. Non come nuova nicchia di genere in cui coltivare un piccolo orto fatto di banale e rassicurante folklorismo, i cui frutti profumati di napoletaneità si venderanno un tanto all'etto.

A tutto ciò si lega il richiamo all'altra tradizione, quella dell'attore-artista dell'otto e novecento italiano con il prezioso patrimonio di tecniche, di convenzioni, di principi estetici condivisi e tramandati per secoli. La consapevole scelta di richiamarsi a quella tradizione si coglie nell'idea di un teatro che vede l'attore quale cardine dello spettacolo, la compagnia come struttura organizzativa primaria, la direzione della recita nelle mani di un direttore-capocomico (e non di un regista), il testo drammatico come copione e in quanto tale predisposto a reagire alla vitalità imprevedibile dell'attore. Copioni sono per Servillo i testi di Eduardo, copioni quelli di Molière, di Moscato, di Viviani. Copioni tutti perché partiture costruite con sapienza della scena viva da scrittori-attori e, pertanto, duttili e predisposti a essere variati e 'traditi'. E, come la compagnia manifesta alcuni tratti in comune con quella di un tempo, con attori che restano per anni uniti -e non scritturati in occasione di una produzione-, così il gioco recitativo è evidentemente il risultato di una complicità corale maturata e concretamente sperimentata sulle assi del palcoscenico e non prevista e calcolata da una mente esterna (regista).

Anche *Sabato domenica lunedì* di Eduardo De Filippo, portato sulla scena da Servillo nel 2002 e a tutt'oggi a distanza di 3 anni ancora periodicamente nel repertorio della compagnia, è trattato come copione al quale riservare *tradimenti d'attore*.

In un allestimento asciutto e sobrio, con pochi essenziali arredi di scena, con un'illuminazione fredda e diffusa, in un evidente affiatamento corale della compagnia, la tradizione, a frammenti, fa ritorno. E non tanto perché si tratti di un testo di Eduardo, o perché tutti recitino in uno svelto e brillante napoletano, o perché il ritmo a orologio del testo venga reso con maestria specie da una brava Bonaiuto nei panni di Rosa, da Gigio Morra in quelli del nonno e Betti Pedrazzi in quelli della zia Amelia.

C'è anche tutto questo, certamente.

*Toni Servillo, protagonista del film di Paolo Sorrentino* Le conseguenze dell'amore *in una delle scene in cui, seduto al bar dell'albergo, guarda in silenzio la cameriera di cui si è innamorato: sguardo fisso, non un sorriso, quasi nessun movimento del volto, nessun compiaciuto cedimento al gigionismo e alla retorica sentimentale di tanto cinema italiano.*

Ma c'è soprattutto Toni Servillo che, nella stessa parte che fu di Eduardo, senza emulare il maestro, lo richiama nel suo recitare e ne prende insieme le distanze. Più legnoso e allampanato, più marmoreo e fisso, Servillo sembra voler bloccare mobilità ed espressività del volto in una maschera fissa, poco disponibile a farsi specchio dei mutamenti psicologici che la parte prevede, mentre, con un ritmo tanto rapido da quasi farsi sincopato, recita le battute che Eduardo interrompeva con lunghe pause silenziose. La fissità della sua maschera (che forse i più hanno presente nella sua bella prova d'attore nel film di Paolo Sorrentino *Le conseguenze dell'amore* e che forse più che a Eduardo ha dei debiti nei confronti di Peppino) contrasta con il suo dire rapido, incalzante, accelerato che quasi impedisce di comprendere quanto dice, che non lascia spazio allo spettatore

© 2005 L'Asino Vola info@lasinovola.it www.lasinovola.it

per prendere fiato. Arrivato poi sulle ultime vocali al termine di un ampio periodo, come per sdraiarle, le allunga, le innalza un poco di tono, le apre striracchiandole e così le virgoletta, le stacca da sé e da ogni adesione d'immediatezza sentimentale. Dicendole, dice che sono finte, recitaTe appunto. L'uso della napoletainetà non per sembrare più naturale, ma più *teatrale* e finto.

Nella parte di Peppino Priore Servillo, in sintesi, non fa esplodere con violenza la norma recitativa dominante, il naturalismo convenzionale così diffuso sui palcoscenici -il teatro tradizionale-; non si contrappone radicalmente, piuttosto lo mina passo dopo passo e, insieme, prende anche le distanze come già in passato, dalle mode di una ricerca che non si confronta più con la storia o che finge di farlo.

In un modo differente ma che mantiene lo stesso segno, nel film di Sorrentino, Servillo mina da un lato la convenzionalità cinematografica trita e spesso caricaturale del napoletano mafioso e dall'altro la recitazione piatta e televisiva di tanto cinema italiano: in quell'espressione del volto fissa, in quei silenzi prolungati, senza mai un sorriso, nell'eleganza stilizzata dei movimenti che solo un attore consapevole del suo stile può permettersi, nelle pochissime parole pronunciate, o meglio, scandite -ovviamente con accento e cadenza napoletana-, Servillo porta sullo schermo una recitazione secca, stilizzata, senza compiaciuti cedimenti al gigionismo, ai facili giochi della napoletaneità, ma anche alla retorica dei gesti e degli sguardi dei sentimenti. Una recitazione sospesa e non naturalistica, come sospeso è Titta Di Girolamo, in un mondo astratto dalla realtà -non a caso il film è ambientato in un non-luogo, in un albergo ordinatissimo e asettico a Lugano, in Svizzera- a cui l'ha costretto la mafia.

© 2005 L'Asino Vola info@lasinovola.it www.lasinovola.it