

Altre
visioni

131

Anna Barsotti

Il teatro di Toni Servillo
Con dialogo

prefazione di
Cesare Molinari

© Teatrino dei Fondi/ Titivillus Mostre Editoria 2016
via Zara, 58 – 56024 Corazzano (Pisa)
Tel. 0571 462825/35 – Fax 0571 462700
internet: www.titivillus.it • www.teatrinodeifondi.it
e-mail: info@titivillus.it • info@teatrinodeifondi.it

ISBN: 978-88-7218-415-8


Titivillus

Indice

p. 7	Prefazione <i>di Cesare Molinari</i>
11	Excusatio non petita a mo' di premessa <i>di Anna Barsotti</i>
13	Toni Servillo attore
13	<i>Dalla silhouette alla composizione del personaggio</i>
15	1. <i>Gli anni della formazione: Teatro Studio di Caserta</i>
15	1.1. <i>Lavori di gruppo</i>
17	1.2. <i>Crisi e metamorfosi della post-avanguardia</i>
18	1.3. <i>Dalla provincia alla metropoli e viceversa: corpi seriali</i>
20	1.4. <i>Opera e individuazione dell'attore</i>
22	1.5. <i>Tele gesti voce parole</i>
26	1.6. <i>Tappe dal grafismo alla musicalizzazione del personaggio</i>
30	2. <i>Storia dei Teatri Uniti seguendo l'attore</i>
32	2.1. <i>Da E... a Partitura di Moscato</i>
35	2.2. <i>Officina pirandelliana per proseguire... con Rasoi</i>
38	2.3. <i>'E Zingare di Viviani</i>
40	2.4. <i>La via del cinema</i>
41	<i>Fra teatro e cinema</i>
42	1. <i>Percorsi napoletani ed europei</i>
43	2. <i>Interludio su Jouvet e de Berardinis</i>
45	3. <i>Antagonista o coprotagonista o proiezione del regista</i>
47	4. <i>Estroversione e introversione</i>
51	5. <i>All'origine l'energia del teatro</i>
53	6. <i>Silhouettes per eccellenza</i>
57	<i>Il volto</i>
57	1. <i>Una diversa concezione della maschera</i>
61	2. <i>Excursus sulla mimica fra teatro e cinema</i>
66	3. <i>Nel nuovo millennio: anche nella faccia il pendolo estroversione-introversione</i>
72	4. <i>Testimone eccitato e spaesato</i>
75	<i>La voce</i>
75	1. <i>Il ritmo</i>
76	2. <i>La lingua teatrale</i>

Ringraziamenti

Ringraziamo Toni Servillo per la grande disponibilità, Angelo Curti e tutto lo staff di Teatri Uniti di Napoli, con particolare riferimento a Costanza Boccardi alla quale dobbiamo la documentazione originale dei copioni di scena.

Un affettuoso ringraziamento a Ortensia De Francesco ed Eugenio Tescione; nonché a Lino Fiorito e Daniele Spisa per il tempo e le informazioni che hanno voluto dedicarci.

Grazie anche a Lara Lucchetta della Indigo film, e a Gianni Fiorito e Sergio Variabile per il materiale fotografico inviatici; grazie anche al Centro per la Sperimentazione e la Ricerca Teatrale, Teatro della Toscana, per la concessione della foto di Maurizio Buscarino.

Infine, ancora ringraziamenti a Renato Lori per le foto e le notizie generosamente concesse.

p. 78	3. <i>Maschere vocali</i>
84	4. <i>Nomen omen: le voci di dentro</i>
87	5. <i>Tra Borromeo e Don Abbondio</i>
89	Toni Servillo regista
89	<i>C'è del metodo in quel "disordine"</i>
93	1. <i>Il romanzo spettacolare di Servillo</i>
103	<i>Da Rasoi di Moscato a Zingari di Viviani</i>
103	1. <i>L'inferno di un cantore/incantatore</i>
112	2. <i>Racconto dello spettacolo Zingari</i>
126	<i>I Molière: Il Misanthropo (1995) e Tartufo (2000)</i>
126	1. <i>Lo spettatore rovesciato</i>
137	2. <i>Tartufo in passerella</i>
150	<i>Le false confidenze di Marivaux (1998, 2006)</i> <i>e Trilogia della villeggiatura di Goldoni (2007)</i>
150	1. <i>Dov'è finito Du Bois?</i>
165	2. <i>L'autocondanna di Giacinta</i>
180	<i>Gli Eduardo: Sabato, domenica e lunedì (2002)</i> <i>e Le voci di dentro (2013)</i>
180	1. <i>Un ragù avvelenato</i>
198	2. <i>Testimone d'accusa</i>
215	Immagini
233	Viaggiare leggeri. La scenografia nel teatro di Toni Servillo <i>di Carlo Titomanlio</i>
235	<i>Napoli, anni Ottanta</i>
239	<i>Muoversi in napoletano</i>
243	<i>Servillo o la nouvelle comédie italienne</i>
247	<i>Regie liriche – prima parte</i>
249	<i>Sabato, domenica e lunedì</i>
251	<i>Regie liriche – seconda parte</i>
255	<i>Trilogia della villeggiatura</i>
258	<i>Le voci di dentro</i>
261	Dialogo con Toni Servillo <i>di Anna Barsotti</i>
281	Le "stanze" di Toni Servillo <i>Una testimonianza di Eugenio Tescione</i>
287	Teatrografia (a cura di Carlo Titomanlio)
298	Bibliografia (a cura di Carlo Titomanlio)
315	Indice dei nomi

PREFAZIONE di Cesare Molinari

Molti attori hanno lavorato, nel corso della loro carriera, sia nel teatro che nel cinema. Perfino Eleonora Duse (e siamo nel 1916) affrontò con entusiasmo la sfida della 'nuova arte', come del resto avevano fatto diverse altre dive del teatro – da Sarah Bernhardt a Francesca Bertini – chiamate a interpretare quelli che venivano definiti film d'arte e che si distinguevano per il loro sapore squisitamente teatrale (proprio al contrario di *Cenere*). In tempi più recenti basterebbe ricordare, tra i più famosi, Alec Guinness e Laurence Olivier e poi Richard Burton, celebrato soprattutto per la sua splendida voce, ma anche quel Louis Jouvet che Toni Servillo considera il suo maestro lontano, come Eduardo quello più vicino. Oppure, fra gli italiani, Vittorio Gassman che ambiva a essere un grande tragico, mentre diede il meglio di sé come attore comico nei film di Monicelli. Per non parlare di Totò, che aveva iniziato la sua carriera nel teatro di varietà. E la stessa cosa si può dire di molti registi, a partire da Luchino Visconti, il quale sosteneva che cinema e teatro sono sostanzialmente lo stesso mestiere. Il che è certamente vero appunto nella sostanza, ma non nella pratica e neppure per lo spettatore, chiamato a decifrare un percorso di immagini che nel cinema è molto più cogente che non nel teatro.

Il percorso artistico di Toni Servillo (quello biografico e aneddotico essendo del tutto ignorato in questo libro) procede dal teatro al cinema per poi svilupparsi in una continua alternanza fra le due forme d'arte, anche se la sua notorietà presso il grande pubblico è legata soprattutto – per ovvi motivi – alle sue interpretazioni cinematografiche che ne hanno fatto l'attore italiano certamente più apprezzato dei nostri giorni. Comunque, tale percorso è in sé altamente significativo e particolarmente originale, per quanto esemplare nel senso almeno che, grosso modo, ripercorre le tappe

di tutti quegli artisti i quali, muovendo da una radicale contestazione delle forme e del linguaggio del teatro ufficiale (molto meno del cinema), sono poi approdati, o riapprodati, alle forme più classiche e tradizionali del teatro – quelle che si basano sull'interpretazione di un testo drammatico.

Ma l'originalità del percorso di Servillo (condivisa con non molti altri artisti, tra i quali posso citare in primo luogo Sandro Lombardi) consiste soprattutto in questo, che tale ritorno o riappropriazione delle forme consolidate avviene senza rinnegare il valore e il significato del momento contestativo e sperimentale, ma in un vero tragitto dialettico, con una *Aufhebung* che comporta l'assorbimento delle prime esperienze nella sintesi apparentemente conclusiva, ma che rimane certamente aperta a un possibile nuovo cominciamento.

Ora, tale percorso dialettico è chiaramente leggibile e perfettamente tracciato in questo volume per quel che riguarda tanto l'attività di Servillo come regista teatrale quanto le interpretazioni dell'attore nel cinema e nel teatro. Ed è particolarmente significativo il fatto che, in entrambi i casi, egli rivendichi non il nobile titolo di "artista" ma piuttosto quello più modesto di "interprete" – e non sarà inopportuno ricordare che la grande mente giovanile di Piero Gobetti aveva lucidamente definito nell'interpretazione i due momenti dell'attività artistica: l'autore interpreta la realtà come l'attore (o il regista) interpreta l'opera dell'autore.

Come regista di opere drammatiche, per le quali funge anche come *Dramaturg*, adeguando i testi senza stravolgerli, Servillo intende principalmente renderli attuali, soprattutto quando si trattava di opere 'classiche', avvicinandoli alla sensibilità e ai problemi del pubblico, ma questo non comporta affatto modernizzarli dal punto di vista dell'ambientazione scenografica o costumistica, come oggi è diventato di moda perfino nell'opera lirica, al punto che un bello spirito si è chiesto come mai non si sia invece pensato di vestire i sei personaggi con le toghe dei senatori romani. Comporta invece modellare la coreografia in modo da renderla significativa e capace di aiutare a intensificare l'espressività degli attori in termini di sensibilità moderna, ma anche, d'altra parte, recuperare, proprio dalle esperienze 'avanguardistiche' del teatro-immagine, le forme, in certo senso purificate, delle loro silhouette che li rende essenziali e per ciò stesso pregni di senso.

Nelle sue regie teatrali – racconta Anna Barsotti – Toni Servillo assume, come attore, ruoli quasi sempre non protagonisti, come per essere al tempo stesso interno e esterno allo spettacolo, o, si potrebbe dire, per farlo crescere dall'interno, senza determinarlo in termini assoluti. Al contrario, nel

cinema, dove si sente materia nelle mani altrui, rivendica il ruolo principale, quasi ad affermare la nobiltà di tale materia che pure prende sostanza dallo stesso dissolversi della sua integrità, come spezzettandosi nei diversi piani e nelle diverse inquadrature.

A mio parere è questa la parte più riccamente problematica del libro, quella che richiederebbe almeno un paio di ampie trattazioni storico-teoriche per esaurire i temi che vi sono impliciti. Non per nulla l'analisi tende qui a separare le diverse linee della semiosi dell'attore (preferendola, come avviene nel racconto delle regie teatrali, alla descrizione di un percorso cronologico), linee che in qualche modo si identificano con le parti di quel corpo che il film tende a distaccare, mentre il teatro a saldare in un'indissolubile unità che si sviluppa in se stessa, giacché non c'è voce senza corpo, non c'è gesto senza attitudine, non c'è figura senza peso: la stessa silhouette è immediatamente tridimensionale nella sua potenzialità, come il movimento nella sua immobilità, e quand'anche l'attore recita di spalle, come Servillo ama spesso fare (e ricordo a questo proposito un bel libro di Georges Banu, *L'homme de dos*, Biro, 2000), il suo volto, la sua espressione mimica è pur sempre lì, come in attesa.

Ciò che implica la difficile questione delle possibili letture dell'attore nelle opere teatrali e in quelle cinematografiche, dove nelle une il primo piano è possibile solo se determinato dalla scelta dell'osservatore, mentre nelle altre è imposto da quella del regista che decostruisce l'attore, affidandone allo spettatore una sorta di ricostruzione nella sintesi mentale. Per non dire dell'insieme dei personaggi, che nel cinema possono sparire anche quando devono essere presenti, mentre nel teatro sono presenti anche nei momenti di silenzio vocale e di movimento, allo stesso titolo degli oggetti e dell'ambiente – e sarebbe interessante ricordare come certi registi del così detto "nuovo teatro" abbiano cercato di ridurre l'attore a puro oggetto. Al punto che diventa problematico parlare di personaggio cinematografico, mentre nel teatro l'attore è sempre personaggio, anche, come oggi succede spesso, quando non intende interpretare che se stesso.

Se la ricchezza di un libro non si misura soltanto sulle informazioni che raccoglie o sulle analisi che fornisce, ma anche, e forse soprattutto, sulle domande che pone e sulle problematiche che apre, lo studio su Toni Servillo – questa specie di "attore senza qualità" e perciò stesso fra i maggiori del nostro tempo – allora questo studio va considerato fra i più ricchi che la saggistica sull'attore abbia di recente prodotto.

Febbraio 2016

EXCUSATIO NON PETITA A MO' DI PREMESSA
di Anna Barsotti

Io non sono napoletana. Sono però una studiosa e un'amante dei dialetti, come espressioni d'identità e di creatività. Forse perché il mio non è un dialetto, ma un vernacolo, che arriva solo in rari casi – per esempio il “Cioni Mario” di Benigni – a simulare un mondo. I toscani che creano scrivono in italiano.

Di quelle lingue particolari e universali sento la mancanza. Ma l'essere toscana mi dà un vantaggio, che è quello della prospettiva “da lontano” (come dicono Verga e d'Annunzio); nel mio caso una prospettiva per così dire storica, non troppo coinvolta, semmai complice.

E sono attratta dai dialetti del Sud sul piano narrativo e poetico, ma soprattutto teatrale; li capisco e ne sono gratificata, posso sondarne anche l'internazionalità. Inoltre l'isola di Sicilia e Napoli con le sue irradiazioni provinciali (Acerra, Castellammare di Stabia...) sono terre di teatro. Oltre all'arcipelago veneziano, con le sue lingue teatrali, e il continente milanese (Bertolazzi), lombardo-veneto arcaico con inserti di *grammelot* (Fo, l'altro mio amore con Eduardo), frequento da tempo il teatro del Sud. I luoghi siciliani appunto – da Verga drammaturgo a Emma Dante – e quelli partenopei – da Scarpetta a Viviani, da Eduardo De Filippo a Moscato e Troisi – sono i miei pascoli. Perciò spero di meritare indulgenza dai locali e magari, perché no, la cittadinanza onoraria. A rincalzo posso dire che il co-autore di questo libro – che con Servillo riassume gli scenari campani, goldoniani ed europei – è un parteno-livornese!

TONI SERVILLO ATTORE

Dalla silhouette alla composizione del personaggio

In questa parte si tratta di rilevare la matrice d'attorialità teatrale dei molteplici e diversi percorsi servilliani, dov'è indubbiamente l'energia (ἐνέργεια o *vis viva*)¹ il fattore determinante sia della raffigurazione e poi della composizione quasi 'musicale' del personaggio sia dell'intero spettacolo. Sappiamo che in teatro è un attore-regista, eppure uso, anche altrove, per Servillo la formula di attore-autore² – al di là dell'autodefinizione dell'artista, che preferisce "interprete" – nel senso, appunto, di autore dello spettacolo. Tornerò su questo aspetto della sua creatività nella seconda parte del libro; mi preme però subito sottolineare che, in tale contesto, si distingue la radice attoriale dell'energia e della poetica compositiva di Servillo. Egli stesso ha dichiarato in più di un'intervista di sentirsi anzitutto attore, aggiungendo recentemente:

Credo di essermi conquistato con il mio mestiere di attore una stima da parte dei colleghi che mi hanno eletto loro guida. Le circostanze hanno fatto sì che mi sia trovato a fare il regista, il capocomico, ma è successo perché da attore mi sono guadagnato la stima dei miei compagni. E questo detta il mio comportamento di attore sera dopo sera durante le recite³.

¹ «[...] quella necessità e condizione che hanno gli attori di mantenere costantemente una energia *pre-espressiva* [...]. L'attore mantiene dentro di sé, alimentandola soprattutto con l'immaginazione, una acutezza di osservazione e una condizione pre-espressiva», Toni Servillo, in *La maschera è il vuoto. Conversazione con Toni Servillo*, a cura di Bruno Roberti, in «Fata Morgana», VII, 22 (2014), p. 11.

² Cfr. Anna Barsotti, *Eduardo, Fo e l'attore-autore del Novecento*, Roma, Bulzoni, 2007.

³ Toni Servillo, in *Dialogo con Toni Servillo*, di Anna Barsotti (Napoli, 8 ottobre 2014), trascrizione di Carlo Titomanlio, in Appendice a questo libro.

Ebbene, c'è un disegno alla base del suo «comportamento» attorico, quel comportamento che per lui è essenza della teatralità come «incontro»⁴. Uso non a caso il termine “disegno”. Infatti è ricorrente nelle messinscena di Servillo l'attitudine dei personaggi suoi, ma anche di altri, a disegnare nello spazio *silhouettes*, talvolta in dialettica (fortemente contrastiva o meno) con lo sfondo. Implica dunque, oltre al costume, grazie alla sua collaboratrice Ortensia De Francesco, anche la scenografia ma mostra, in entrambi i casi, una matrice attoriale ovvero atto-autoriale, dal momento che, per esempio, cambiano gli scenografi, pur ritornando in alcuni spettacoli. Per lo più Lino Fiorito e Daniele Spisa; Carlo Sala (per la *Trilogia della villeggiatura*). Al di là delle singolarità di questi, che per Fiorito, «scrittore pittorico per il teatro»⁵, riguardano anche il cinema, si riconosce un'impronta grafica, direi, che caratterizza quelle che ho chiamato *silhouettes* di Servillo, con un uso metaforico, però, del termine, perché fa capo a una specie di innesto, nella prossemica, della gestica attoriale propriamente sua. Un *design* prodotto dal rappersarsi o dallo stilizzarsi di certi movimenti del corpo nella postura, fino alla posa, richiamando i *tableaux vivants* e al tempo stesso la modernità delle arti figurative. In questa stessa parte del libro analizzerò il volto e la voce, ossia la mimica e la *phonè*, codici che confluiscono nel corpo-mente servilliano, organismo vivente e in continuo *progress*.

Sono fenomeni che promanano, sprigionano dalla recitazione dell'attore (sia lui che gli altri suoi); d'altra parte il gusto per il *design corporeo*, per la formalizzazione delle immagini, per l'iconografia degli atteggiamenti e delle pose non è mai fine a se stesso – come vedremo –, anzi è riconducibile sempre a una produzione semantica. Non si può, comunque, non riconnettere tali fenomeni alla biografia artistica e culturale dello stesso Servillo, tutt'altro che lineare, come egli rivendica («efferto dilettante»⁶), aperta in giovinezza, perfino adolescenza, agli stimoli di un Teatro immagine che subisce, in terra partenopea, continue trasformazioni fra gli anni Settanta e i Novanta del Novecento.

⁴ Toni Servillo, lezione al Liceo Manzoni di Milano, 16 aprile 2015, reperibile online all'indirizzo <http://m.repubblica.it/mobile/t/repubblicatv/repconference/servillo/rep scuola-toni-servillo-lezione-al-liceo-manzoni-i-integrale/197867/196900>. Trascrizione mia.

⁵ Cfr. Lorenzo Mango, in AA.VV., *Lino Fiorito – disegni per il teatro*, Napoli, Voluptaria, 2009.

⁶ Toni Servillo, in Oliviero Ponte di Pino, *Un efferto dilettante. Una conversazione con Toni Servillo* (17 aprile 1996), consultabile all'indirizzo <http://www.trax.it/olivieropdp/servillo96.htm>.

1. *Gli anni della formazione: Teatro Studio di Caserta*

1.1. *Lavori di gruppo*

Nei percorsi che portano lui e il suo primo gruppo, il Teatro Studio di Caserta⁷, dalla città di provincia che ospita la Reggia del Vanvitelli – luogo scenico, poi, del suo *Misanthropo* di Molière, ma fin da ora di esperimenti – alla capitale campana, con ritorni in “stanze”⁸ da non sottovalutare, Servillo s'imbatte proficuamente negli altri gruppi che interpretavano in quegli anni la Postavanguardia napoletana e le sue crisi trasformative. Anzitutto Vittorio Lucariello e il suo Spazio Libero, che offre ospitalità e opportunità alle sue prime azioni o performance, e poi Mario Martone con Falso Movimento, con cui si unirà nel 1987 per fondare, insieme ad Antonio Neiwiller e al Teatro dei Mutamenti, Teatri Uniti⁹.

Ma prima di quella fusione, che ne sancirà un diverso percorso, Toni con i suoi giovani compagni sperimenta le tendenze più alternative dell'arte scenica contemporanea, che fanno riferimento, oltre che all'uso variegato della musica e dei media («C'era la musica, il minimalismo americano per esempio, La Monte Young, Steve Reich, Philip Glass. C'era il nuovo cinema americano degli anni Settanta»¹⁰), alle arti figurative. Anche perché fucina di talenti è la galleria d'arte di quel Lucio Amelio, personaggio di mecenate moderno interessato non solo all'arte pop e poi a quella concettuale (nel 1980 presenta Beuys a Andy Warhol), ma anche alle sue propaggini o estensioni performative. In questo contesto fervido di umori innovativi – stimolati dal Living, al San Ferdinando di Eduardo nel 1965 e nell'80, dislocati dagli spettacoli di Leo de Berardinis e Perla Peragallo in fuga a Marigliano fra il '71 e il '74 – si colloca il primo studio, da parte del gruppo di Servillo, dei rapporti fra «il teatro e la pittura», quella «concettuale»¹¹ in specie, l'e-

⁷ Fondato nel 1977 da Servillo insieme a Matteo De Simone, Alessandro Leggiadro, Riccardo Ragozzino ed Eugenio Tescione. Devo molto, per la documentazione, alla tesi di laurea di Chiara Lenzi, *Il percorso di Toni Servillo dal Teatro Studio ai Teatri Uniti*, relatrice io stessa, 2008/2009, oltre che all'Archivio dei Teatri Uniti e ad Angelo Curti. Per materiali fotografici cfr. *La post-avanguardia alla ricerca di un'identità. Toni Servillo e il Teatro Studio di Caserta nelle immagini di Fabio Donato*, a cura di Maria Savarese, Napoli, Paparo Edizioni, 2011.

⁸ Cfr. Marzia Porzio, *La resistenza teatrale. Il teatro di ricerca a Napoli dalle origini al terremoto*, Roma, Bulzoni, 2011, p. 410.

⁹ Bisogna aggiungervi almeno il Teatro Oggetto di Bruno Roberti e Luca De Fusco.

¹⁰ Toni Servillo, in *Dialogo con Toni Servillo*, in Appendice.

¹¹ «[...] uno degli obiettivi che ci siamo posti, infatti, è stato quello di trasferire nel teatro le esperienze della pittura concettuale. Poi ci siamo arricchiti con altri elementi di analisi, studiando soprattutto il ritmo e la velocità», Toni Servillo, in D.C., *Musica demenziale*, in «Il Mattino», novembre 1980.

sclosure radicale (in principio) del testo scritto in una prospettiva coetanea che tende a sostituire il segno verbale con quello iconico. Tendenza che deve molto in quegli anni anche all'incoraggiamento di Giuseppe Bartolucci, instancabile animatore teatrale e al contempo lucido teoreta della scena (nonché amico di Lucariello), ma che si modifica nell'arco di un decennio. Si possono individuare, infatti, le tappe di un percorso¹² nel periodo attraversato dal Teatro Studio (1977-86), a partire dalla nascita del gruppo, all'indomani di quella della Postavanguardia: allorché il «bisogno di rifondazione» del teatro, invece di esaurirsi negli anni Sessanta, si sviluppa «lungo direttrici e modi diversi, tra le radicalità» appunto «della Postavanguardia, le 'fughe' di Grotowski o di Brook», cui si potrebbe aggiungere lo «spazio disegnato» di Wilson, «le irregolarità perenni di de Berardinis e Bene»¹³. Una prima tappa corrisponde alle performance ancora ispirate allo studio dei rapporti fra scena (in senso proprio, senza testo) e arte concettuale, prendendo l'avvio, il gruppo casertano, «da proposte di analisi e di riflessività, con [si badi] accorti inquadramenti di luce e ombra e con particolari squilibri di rapporti spazio-tempo»¹⁴. È l'epoca di *Inaridite cep-paie di tempo* (1978), e di *Fogli di un sillabario di penombra* ('78), ancora «uno studio rigoroso e pulito di luci e ombre e silenzi», in cui gli attori sembrano rinunciare «al loro ruolo e si fanno semplice veicolo di elementari oggetti-materia che si trasformano sulla scena in oggetti teatrali»¹⁵. In queste sperimentazioni chiaroscurali, tramite strumentazioni semplici (proiettori e diaproiettori, ma anche, negli otto studi della prima performance, il lume di una candela), non manca la *silhouette* di un attore investito da un raggio sottile che ne evidenzia, via via, particolari del corpo (labbra e parte di una mano), come di una sedia la spalliera e una delle gambe posteriori, in *Fogli di un sillabario di penombra*. È anche il periodo del «lavoro di gruppo», che continuerà fino a *Propaganda* (1979), quando emerge la «regia di Toni Servillo»¹⁶. Non a caso

¹² Cfr. Lorenzo Mango, *Storia di un inizio*, in AA.VV., *Toni Servillo. Oltre l'attore*, a cura di Roberto De Gaetano e Bruno Roberti, Roma, Donzelli, 2015, pp. 23-40; ma anche Anna Barsotti, *Le silhouettes di Toni Servillo. Retaggi del primo Teatro immagine*, ivi, pp. 59-74.

¹³ Lorenzo Mango, *La scrittura scenica. Un codice e le sue pratiche nel teatro del Novecento*, Roma, Bulzoni, 2003, p. 389.

¹⁴ Giuseppe Bartolucci, *Tra ribellione e simulazione*, in «drive in», n. 1, 1980, p. 17.

¹⁵ Gianni Manzella, *Prodotti maniaci della post-avanguardia*, in «il manifesto», 13 giugno 1978.

¹⁶ «Quello del Teatro Studio è un periodo che va dai miei diciassette ai miei venticinque anni... All'inizio gli spettacoli venivano elaborati collettivamente e solo in un secondo tempo sono emerso come regista», Toni Servillo, in Oliviero Ponte di Pino, *Un efferato dilettante*, cit.

la poetica è espressa in un documento collettivo, in cui si parla di «spettacolo» come «macchina teatrale» e ancora di «frammento che si realizza con procedimenti per ombre e silenzi», già preannunciando un senso di disagio nella confessione che «la metodologia scientifica [...] a volte ci sopraffà [...]. Forse la penombra è un passaggio per l'oscurità»¹⁷. Con *La camera di Jean*¹⁸ (Caserta, 10 febbraio 1979) il gruppo è invitato a partecipare alla Rassegna della Nuova Creatività del Mezzogiorno¹⁹. Ai giochi di luce/ombra si aggiunge lo studio specifico d'una teatralità fondata sul linguaggio musicale, aspetto che diventerà determinante per Servillo: «[...] è un progetto "sinfonico" come lo hanno definito i componenti del gruppo e come si può facilmente evincere dall'analisi della partitura della breve azione»²⁰. S'introduce anche l'elemento autobiografico, ispirato a un disegno autopresentativo, metaforicamente metateatrale, d'identità del gruppo. Gli spettatori scopriranno alla fine, uscendo e imbattendosi nella serie delle diapositive in bianco e nero, raffiguranti i singoli componenti durante il tragitto dalle loro abitazioni alla sede della compagnia, che l'immagine proiettata all'inizio, e ripetuta tre volte, di una finestra su una tenda-schermo (un esterno visto da un interno) «era proprio una di quelle del Teatro Studio»²¹.

1.2. *Crisi e metamorfosi della post-avanguardia*

D'altra parte, proprio mentre si espande su panorami internazionali (Basilea, nel giugno di quell'anno), Teatro Studio si fa promotore e organizza insieme a Bartolucci la Rassegna di teatro e giovane critica "Passaggio a sud-ovest" che della Postavanguardia sancisce la crisi. Così lo stesso Bartolucci spiega il sottotitolo della rassegna, "Freddo/Caldo – alle origini della Tragedia": «Il lavoro artistico della post-avanguardia si è rappreso, congelato, dunque, di fronte ad un'azione quotidiana tragicamente calda [...]»²². Di fronte a questa «linea freddo-caldo [che] tende ad individuarsi

¹⁷ Teatro Studio, *Documento del Teatro Studio: Fogli di un sillabario di penombra*, Bologna, 4 giugno 1978.

¹⁸ Il riferimento è a Proust e al suo romanzo *Jean Santeuil*, «dunque il discorso oscillava continuamente fra dimensione spaziale e quella temporale, fra il pensato e il reale, fra l'estetica e la quotidianità», Enrico Fiore, *Fra sesso e violenza la stupida rabbia dell'uomo-bestia*, in «Paese Sera», 3 dicembre 1979.

¹⁹ Inaugurata la prima volta nella Galleria d'Arte di Lucio Amelio nel 1978.

²⁰ Francesco Giambrone, *Il teatro di ricerca è alla ricerca*, in «la Sinistra», 10 aprile 1979.

²¹ Enrico Fiore, *Sospetti e interrogativi per una finestra nascosta*, in «Paese Sera», 23 marzo 1979.

²² Giuseppe Bartolucci, in Enrico Fiore, *La postavanguardia busa alla porta*, in «Paese Sera», 3 giugno 1979.