



Salvatore Colazzo

Sul teatro di Arturo Cirillo

Arturo Cirillo ha portato anche a Lecce, al Teatro Paisiello, il 2 e il 3 marzo scorsi, il suo *Otello*, del quale è assieme regista ed interprete. Gli abbiamo voluto chiedere, in un seminario in cui ha incontrato gli studenti dell'Università del Salento, quando e perché è passato alla regia, essendo egli nato come attore. Si è infatti diplomato all'Accademia Nazionale d'Arte Drammatica "Silvio D'Amico" nel 1992, svolgendo, successivamente, il lavoro di interprete per registi importanti quali Carlo Cecchi, nella cui compagnia ha militato per circa dieci anni, Massimo Castri, Pierpaolo Sepe, Mario Martone. Ha portato in scena drammaturghi napoletani quali Eduardo Scarpetta, Raffaele Viviani, Antonio Petito e autori contemporanei come Lars Norén, Ismael Horowitz, Annibale Rucello, Tiziano Scarpa.

Ci dice che per lui è risultato determinante l'incontro con Carlo Cecchi, ch'egli conosceva, per via della consuetudine che lo legava alla sua famiglia, ancor prima di decidere di entrare in Accademia. I miei – ci dice – mi portavano ad assistere non solo agli spettacoli di Cecchi, ma anche alle prove. Questo ha lasciato in me un'impronta significativa, che, ad un certo punto, mi ha fatto nascere il desiderio di azzardare con la regia.

Carlo Cecchi è attore e regista di grande versatilità. Si è misurato non solo con il teatro, ma anche col cinema. Memorabile la sua prestazione attoriale in *Morte di un matematico napoletano*: sotto la direzione di Mario Martone interpreta un intelligente e tormentato Caccioppoli.

Finita l'Accademia, Arturo Cirillo decide di fare apprendistato e si presenta da Cecchi, che gli fa, come si suole dire, il pelo e il contropelo. Comprende che la scuola gli ha dato una molteplicità di conoscenze, gli ha fatto vivere il teatro in situazioni un po' astratte, da laboratorio, ma ora egli deve sperimentare *in corpore vivo* il teatro. Il mestiere dell'attore esige un concreto misurarsi con le problematiche, le difficoltà, pure, del fare il teatro. Carlo Cecchi, d'altro canto, lo invita a dimenticare ciò che ha appreso a scuola per misurarsi con la fisicità di una professione, che esige l'acquisizione di *abiti* ottenuti con l'incorporazione di parole, gesti, movimenti, la quale sola consente un reale dominio dello spazio scenico e una veicolazione efficace di emozioni verso il pubblico.

Inizia, dunque, il praticantato. Un praticantato lungo, come si conviene quando il novizio aspiri a diventare esperto: dieci anni. Dieci anni a scuola di Cecchi, un uomo di teatro dalla grande personalità, che sa incarnare il ruolo del capocomico, all'occorrenza, oltre a quello dell'attore e del regista.

Durante il periodo di noviziato – dice Cirillo – ho compreso come succeda che un attore aspiri a fare il regista, è un movimento del tutto naturale. Un attore che rifletta sul suo essere attore, sul teatro, sul suo rapporto con la vita, sull'interpretazione e il suo rapporto con il testo, che si senta in qualche modo



chiamato dal suo personaggio ad una interpretazione, finisce dapprima per entrare in tensione col regista che lo vorrebbe duttile materia nelle sue mani, e poi per avvertire l'urgenza di esprimere la sua visione, assumendosi la responsabilità che necessariamente comporta. Così intesa, la faccenda vede una continuità tra lavoro attoriale e lavoro registico; è per questo che io – dice Cirillo –, come Cecchi faccio difficoltà ad immaginare uno spettacolo da me diretto in cui non reciti.

In un'intervista rilasciata il 1° marzo 2005 a Michela Cristofoli per il webzine "Fucinemute", Arturo Cirillo così descrive il suo passaggio alla regia:

"Qualche anno fa mi dibattevo in una grossa crisi di motivazioni rispetto al mio lavoro, ero arrivato a decidere di lasciare tutto [...]". Ritrova il gusto del fare teatro allargando il quadro delle sue responsabilità. "Come attore avevo sempre avuto un rapporto conflittuale con i registi con cui avevo lavorato, mi creavo così una scusante se lo spettacolo non avesse funzionato". La regia costituisce per Cirillo un modo per uscire da questa difficoltà; attraverso l'onere di farsi carico fino in fondo di un progetto, riesce anche a relativizzare la portata dell'attore nello spettacolo. Incominciando a vedere le cose da altri punti di vista imparavo a relativizzare la mia presenza nello spettacolo, guarivo un po' da quell'eccesso di attenzione su se stessi che riconosco spesso in noi attori". (L'intera intervista può essere letta al seguente link:

<http://www.fucinemute.it/2005/03/eredita-partenopea/>).

Avendo assunto la responsabilità di autodirigermi, continua a ragionare Cirillo, mi viene da chiedermi se non stia perdendo un'opportunità: "una persona esterna potrebbe farmi scoprire delle cose di me che invece dirigendomi non riesco a vedere" (ibid.).

È molto difficile trattare sé come altro e comunque il rapporto con l'altro è in grado di indurre una più profonda e articolata relazione con se stessi.

Comunque autodirigendomi – dice Cirillo –, ho potuto assecondare alcuni aspetti del mio essere attore che non so se altri avrebbero saputo o voluto valorizzare. "Ho lasciato che emergesse, ad esempio, la forte importanza che per me ha la danza, oppure il fatto di descrivere il personaggio usando vari modi per recitarlo" (ibid.).

Questo rapporto con la danza è una chiave per capire anche il suo lavoro di regista. "Per me il testo è solo uno degli elementi che fanno lo spettacolo, non è tutto. La danza e l'astrattezza appartengono al mio modo di rapportarmi alla parola" (ibid.).

Cirillo non interpreta per forza il personaggio principale, nei suoi lavori, sceglie piuttosto di incarnare quei "ruoli che hanno il compito di portare avanti la trama".

Il teatro di Cirillo si trova in una zona sua propria, che, pur non abbandonando il rapporto fecondo con la tradizione, conduce una ricerca molto attenta e consapevole.

Il suo teatro celebra la fedeltà al testo ed esalta la centralità della prestazione attoriale. Per questo egli pensa che la regia cominci dalla scelta degli attori: il regista deve realizzare lo spettacolo *con* gli attori, non *contro* gli attori. Da ciò scaturisce la sua dichiarata estraneità, se non avversità, verso la *regia critica*, che si nutre di un atteggiamento sospettoso nei confronti del testo, chiamato a manifestare sensi reconditi, quale solo un'indagine critica è in grado di rivelare: emergono intenzioni rimosse, filtri ideologici, contraddizioni che il regista propone attraverso la messinscena agli spettatori chiamati a condividere (o ad essere pedagogizzati) dalla sua lettura.

Il teatro di "regia" spesso è costoso – dice Cirillo – guarda più alla critica che al pubblico, la sua attitudine intellettualistica lo rende estraneo alla tradizione, ma



questo gli fa perdere comunicatività. Il regista – pensa in buona sostanza Cirillo – non si deve sostituire al drammaturgo, non può considerare il testo un pretesto al fine di sostituirsi difatto allo scrittore, né deve utilizzare l'attore come strumento della sua scrittura; egli è invece un intermediario fra il testo e la lettura che del testo fanno gli attori, per tentare di proporre una sensata proposta interpretativa, che pur rispettando il rapporto stabilito da ogni singolo attore col suo personaggio, salvaguarda la coerenza complessiva dell'opera.

Questo risulta particolarmente evidente in *Otello*, in cui si è deciso di far tradurre *ex novo* il testo di Shakespeare, affidando il compito alla poetessa Patrizia Cavalli che ha cercato di rendere soprattutto la sonorità dell'originale: si è posta, con la sua traduzione, l'obiettivo di restituire "la secchezza, il predominio delle consonanze, la rapidità che ha l'inglese di Shakespeare" (Arturo Cirillo in una recente intervista a Luca Signorini per il webzine "Fucinemute", all'indirizzo: <http://www.fucinemute.it/2011/03/otello-o-lefficienza-della-parola/>). Cirillo sceglie di valorizzare, proprio in funzione del desiderio di offrire del teatro di Shakespeare una visione coerente con l'affermazione di Cesare Garboli per la quale Shakespeare è caledoscopico.

Nell'*Otello* di Cirillo non prevale un'unica, chiara chiave di lettura, e ciò per scelta, perché il testo di Shakespeare consente che sulla realtà vengano proiettate le molte verità di cui i diversi personaggi sono portatori. Per rendere questo è sufficiente esaltare le molteplici prese di posizione rispetto al testo dei diversi attori nell'interpretare i loro rispettivi personaggi.

Danilo Nigrilli, l'interprete di Otello, cerca di imporre, con la "forza della recitazione [...] una sua idea del testo, il suo pensiero sul personaggio", che viene connotato come portatore di una "notevole capacità immaginativa", una capacità che s'esprime con energia "epica, attiva e favolistica". Arturo Cirillo, che interpreta Iago, cerca di fare del dramma shakespeariano un dramma della discrepanza fra l'essere e l'apparire, egli è un nevrotico la cui energia emotiva appare perversamente ripiegata sull'ossessione del tradimento. (Cfr. A. Porcheddu, *Arturo Cirillo: "ecco il mio Otello"*, in "Del teatro.it", all'indirizzo: <http://delteatro.it/articoli/2009-11/arturo-cirillo-ecco-il-mio-otello.php>).

La tensione fra la propensione all'epico di Otello e la visionarietà allucinata di Iago produrrà il dramma: due ossessioni diverse si incontrano ed esprimono la loro diversa e complementare ignoranza del femminile che verrà soppresso per l'incapacità che li caratterizza di non sapersi confrontare con l'alterità che Desdemona diversamente rappresenta al loro sguardo strutturalmente miope. Essi sono l'insensatezza e la banalità del male.

Come Cecchi – dice Cirillo – la regia è per me un saper armonizzare energie, valorizzare risorse, dentro una visione coerente del testo, per far emergere i valori che esso contiene. Il regista in fondo è colui che organizza un gioco che l'attore gestisce con la sua professionalità. I miei spettacoli durante le repliche cambiano molto poiché man mano che lo spettacolo si roda scopre margini di miglioramento che non esitiamo a praticare.

Il gioco in qualche momento può diventare evidente, nel senso che si può metacomunicare al pubblico: "questo è un gioco": la rappresentazione è qualificata come rappresentazione e non per ciò è meno coinvolgente ed emozionante, anzi si riesce ad apprezzare il mestiere che rende possibile il coinvolgimento.

Il regista, per come io lo concepisco – dice Cirillo – ha un grande rispetto per il rapporto che l'attore istituisce col suo personaggio poiché egli sa che l'attore entra in dialogo col suo personaggio, parla di sé prendendo in prestito le parole del personaggio. Il regista deve intuire le caratteristiche di questa relazione complessa e segreta e proporre con tatto, sensibilità e competenza la sua visione del testo e, conseguentemente, del personaggio.



Uno spettacolo è un equilibrio tra molte spinte (ivi compreso il vincolo che può essere costituito dalle esigenze del committente, non trascurabile nell'idea che Cirillo ha di teatro), e, in quanto tale, necessita di tempo per conquistarlo. È per questa ragione che come regista Cirillo preferisce lavorare con un numero circoscritto e noto di attori. Anche se non ha voluto formalizzare questa continuità di collaborazione in un gruppo o in una compagnia propriamente detti. Non ho come modelli – dice Cirillo – esperienze come quelle dell'Odin o del Living, le trovo sostanzialmente claustrofobiche, preferisco che la scelta si rinnovi ogni volta, va mantenuta un'apertura che non dia nulla per scontato. "La storia della mia compagnia – ha detto Cirillo – è oltre che una storia di spettacoli, anche una storia di persone che, attraverso molteplici esperienze, sono cresciute e cambiate insieme. È una storia di fedeltà senza ideologie, di partenze e a volte ritorni, di una pratica quotidiana del fare teatro" (Arturo Cirillo nell'intervista a Luca Signorini, cit.). "Nell'equilibrio della compagnia io ho una forma di controllo sugli altri, anche se cerco di rendere tutti gli attori autoresponsabili di ciò che si costruisce sulla scena" (Arturo Cirillo nell'intervista a Michela Cristofoli, cit.).

Cirillo ha un rapporto molto stretto col teatro e con la realtà napoletani: "mi sento legato – dice – a quello che è stato il passato teatrale a Napoli". D'altro canto il rapporto di Napoli col teatro anche oggi è positivo, vitale: "il pubblico è partecipe, ci sono diverse realtà; e anche molte persone che fanno sacrifici" (i-bid.).

Ha collaborato con Marco Martinelli, il fondatore assieme a Ermanna Montanari ed altri del Teatro delle Albe e il direttore artistico di Ravenna Teatro, nell'ambito del progetto "Punta Corsara", prosecuzione di *Arrevuoto Napoli Scampia*, tentativo di applicare il modello dei laboratori teatrali noti sotto l'etichetta della "non scuola", che per più di un decennio Marco Martinelli e i suoi hanno proposto agli studenti della scuola media e medio-superiore dell'Emilia Romagna, con un riscontro ampiamente positivo.

I laboratori di Martinelli sono collocati in orario extracurricolare, sono svolti da due attori professionisti con la collaborazione di un insegnante-mediatore ed esitano in un lavoro teatrale piuttosto impegnativo. Il modello, trasferito a Napoli, ha comportato non una mera sua trasposizione in una realtà per molti versi differente da quella del nord Italia.

La Compagnia delle Albe si è proposta innanzitutto il coinvolgimento degli operatori teatrali e sociali della città, che, dopo aver familiarizzato per un anno col modello di intervento, possono autonomizzarsi e proporre in proprio i laboratori, procurando così un progressivo allargamento e diversificazione dell'esperienza.

Il primo anno, quello d'avvio dell'intero dispositivo, è stato il 2005/2006 e ha riguardato due realtà cittadine piuttosto differenti fra loro dal punto di vista socio-culturale: Napoli centro e Scampia. Sono stati istituiti quattro laboratori che hanno coinvolto ragazzi di differente età, formazione ed etnia con l'intenzione di predisporre i gruppi alla fase finale, che li ha visti riuniti in un unico laboratorio finalizzato a mettere in scena *Pace!* di Aristofane.

Punta Corsara è finalizzato a creare un teatro stabile nel quartiere che *Gomorra* di Saviano ha reso universalmente noto, quale esito di un percorso formativo professionalizzante rivolto a dieci attori, cinque tecnici, tre organizzatori.

Martinelli chiese a Cirillo di organizzare l'evento conclusivo del corso di formazione. Questi propose di far recitare i ragazzi assieme ad alcuni attori della sua compagnia, con lo scopo di mettere in scena un testo di Viviani. Perché questa scelta? Durante la fase di formazione i laboratori avevano lavorato sulla dimen-



sione teatrale spontanea dei ragazzi, intesi preva-lentemente nel loro essere gruppo, per metterla in forma. A Cirillo, invece, interessava dar loro una prospettiva ulteriore, farli vivere in un contesto "non protetto", di autentico esercizio della professionalità, farli uscire da alcune abitudini che nel corso della loro formazione avevano comunque finito per acquisire. Il gruppo è molto importante per crescere, ma è anche limitante in quanto i difetti si integrano reciprocamente diventando complementari, dentro la prospettiva del gruppo si è ribaditi nel ruolo che gli equilibri collettivi hanno finito col cucire addosso a ciascuno.

È per questa ragione che io mi sono dichiarato – dice Cirillo – contrario all'istituzionalizzazione del gruppo, per me sarebbe stato più opportuno finanziare con una borsa di studio il praticantato di ognuno dei ragazzi in una compagnia diversa.

Così non è stato, i ragazzi di "Punta Corsara" si sono costituiti in cooperativa, che oggi arranca, poiché le grandi risorse economiche, in gran parte provenienti dai fondi europei, che avevano accompagnato il progetto nella fase iniziale, ora non ci sono più, o non ci sono in quella misura.

Il problema è – dice Cirillo – che era importante favorire il passaggio di quei ragazzi al professionismo; e per far questo si è lavorato per consentire a loro di liberarsi dell'etichetta "quelli di Scampìa".

Arrevuoto prima, e Punta Corsara, successivamente, sono state due importanti esperienze di teatro sociale. Teatro sociale è quello che punta al coinvolgimento di individui, gruppi e comunità mediante le attività espressive, valorizzando il potenziale creativo dei partecipanti. Ha il grande merito di consentire alle persone di mettersi in gioco – suggerisce Cirillo – attraverso un *alibi*. Mettersi in gioco con gli altri, dinnanzi agli altri, aiuta perciò a rompere chiusure, a liberare da rischi di autoreferenzialità. Affinché il teatro serva per davvero è indispensabile che chi lo pratica non imiti gli attori, ma deve essere disponibile al *gioco*, a compiere un'esperienza che "lavora" con le emozioni e con il corpo. Il teatro – dice Cirillo – è "finto", ma proprio per questo può essere "vero". In fondo il teatro è un paradosso indispensabile. Lo sapevano gli antichi, che col teatro avevano trovato il modo per sentire vicina e umana la divinità.

Il teatro ha quindi sicuramente un grande valore educativo, tuttavia c'è una dimensione professionale del fare teatro, che ha i suoi luoghi formativi, una dimensione professionale che è destinata a chi ha una predisposizione particolare, quella della espressività delle emozioni, della comunicazione corporea, della rappresentazione.