

Altre
visioni

41



Centro Internazionale
di Scrittura Drammaturgica
"La Loggia"

internet: www.teatrinodeifondi.it

e-mail: cisd@teatrinodeifondi.it

Andrea Porcheddu

Il falso e il vero
Il teatro di Arturo Cirillo

scritti di

*Patrizia Bologna, Massimo Bellando Randone,
Francesco De Melis, Gianluca Falaschi*

© Titivillus Edizioni 2008

via Zara, 58

56024 Corazzano (Pisa)

Tel. 0571 462825/35 – Fax 0571 462700

internet: www.titivillus.it

e-mail: info@titivillus.it

ISBN: 978-88-7218-212-3



Titivillus

Indice

- p. 7 Per una introduzione:
la verità e la finzione nel teatro di Arturo
di Andrea Porcheddu
- 31 Conversazione con Arturo Cirillo
di Andrea Porcheddu
- TESTIMONIANZE
- 137 Intervista a Monica Piseddu
di Patrizia Bologna
- 141 Intervista a Michelangelo Dalisi
di Patrizia Bologna
- 146 Intervista a Giovanni Ludeno
di Patrizia Bologna
- 151 Intervista a Igina Di Napoli
di Andrea Porcheddu
- 154 Lo spazio dell'attore
di Massimo Bellando Randone
- 156 La musica che s'impersona
di Francesco De Melis
- 161 Io ed Arturo
di Gianluca Falaschi
- 165 Teatrografia

PER UNA INTRODUZIONE:
LA VERITÀ E LA FINZIONE NEL TEATRO DI ARTURO
di Andrea Porcheddu

Sono pochi gli appigli – al di là del mero dato ontologico – per legare in un unico respiro il percorso teatrale del regista, attore, capocomico Arturo Cirillo: ma forse un sottile gioco di velamento e svelamento che si insinua in ogni lavoro può rivelarsi utile grimaldello per scardinare una semplicità ed una linearità solo apparente.

Ha quaranta anni, Arturo, e un percorso teatrale ampio, serio, in costante crescita¹.

Un percorso che si poggia su una spietata consapevolezza critica ed intellettuale, unita ad un afflato “lirico-onirico” che complica sentimentalmente ogni cosa: ogni spettacolo, ogni creazione, ogni interpretazione è passata al vaglio sistematico di un’analisi spietata, fortemente etica, che paradossalmente cerca però nel “sentimento” il fondamento di credibilità teatrale. Quasi che il viaggio artistico non sia altro che un lungo e criptico *journal intime*, una collana di regie che è respiro dell’anima, un affastellarsi di invenzioni sceniche che – al di là della compiutezza – sono ritmiche polifoniche indagini nel sé, reticenti quanto pudiche, esasperate quanto grottesche.

“Illuminista fantastico” così Geno Pampaloni aveva definito Flaiano.

¹ Arturo Cirillo è nato a Castellammare di Stabia (Napoli) il 5 luglio del 1968. Si è diplomato all’Accademia “Silvio d’Amico” di Roma nel 1992: il primo spettacolo che lo vede attore è *Empedocle*, di Hölderlin, con la regia di Davide Iodice, nel 1991. Lavora con Massimo Castri nel 1992 (*La disputa* di Marivaux) e “debutta” con Carlo Cecchi nel 1993, in *Leonce e Lena* di Büchner.

Mi piace prendere a prestito questa indicazione e, seppur con le dovute e naturali differenze, applicarla ad Arturo. Un teatro, il suo, che è unione di lucidità razionale e di pulsione vitale, di scandaglio intellettuale e slancio passionale. Insomma, nel lavoro di Arturo Cirillo il primo dato da rilevare è che – anche laddove si possa pensare ad un costruito mediato e meditato –, le fondamenta di ogni impianto scenico sono nella “motivazione interiore”, nell’approccio emotivo-sentimentale dell’attore-uomo con l’altro da sé che è il personaggio.

La ricerca è attraverso testi e personaggi: quello di Cirillo non è (ma di questo si dirà) teatro da drammaturgia scenica. Come regista Arturo rivendica e ribadisce, ogni volta, “il piacere del testo”², la lettura verticale ed orizzontale del dettato testuale. Entra nell’opera scelta di volta in volta spinto da curiosità e dalla volontà di indagare – attraverso il testo – quell’universo oscuro che è la propria autobiografia.

In quel confronto costante ed eterno tra Vita e Teatro, che segna questo inizio Secolo ed ha segnato tutto il Novecento, sembra di poter dire che Arturo Cirillo abbia colto una banale e sconcertante verità: che l’arte, così come la vita, non porta a niente.

Lo racconta senza illusioni, anzi con smaccata disillusione: come in una marcetta di Rota per i film di Fellini, le maschere che vivono negli spettacoli di Cirillo continuano nel loro carillon spensierato, ponendo ogni volta una nuova epigrafe in calce ad esistenze non così vissute. Li cogliamo in istanti, in momenti che brillano di vita e che pure si concludono in silenzio, nel buio, nella solitudine.

Sembra proprio questa – impressionisticamente – la prima parola chiave del teatro di Arturo Cirillo: non vi è lieto fine, mai.

Tuttavia il costante scontro corpo a corpo con il palcoscenico, un eterno cimento contro se stesso, svela un talento che sa sistematicamente prescindere dal mero dato autobiografico proprio per giubilare in evento teatrale – squisitamente artistico – anche il vibrante e doloroso confronto con il proprio essere.

L’esito è spesso un oggetto prezioso, complice la presenza di compagni di viaggio avvertiti (o a dire “arricchiti” dalla frequentazione di Cirillo capocomico sapiente), che si confeziona in tappe di spettacoli diversi, sempre legati da quell’afflato amaro, anche laddove più forte deflagra la matrice comica.

Nel canto del disincanto, Arturo Cirillo sembra refrattario alle grandi battaglie, agli spettacoli “definitivi”, all’evento artaudianamente pestilenziale paligenetico e memorabile. Preferisce entrare di soppiatto, quasi con un sorriso beffardo, lasciando spettacolo dopo spettacolo messaggi in codice: sceglie percorsi di marginalità testuale, si confronta indifferentemente con il presente o con il repertorio (anche se è alla drammaturgia dell’oggi che pare propendere); anima prosa ipercontemporanea o versi molieriani di personaggi che sono stralunate maschere, inquietanti e spesso violente, implacabili e accidiose: non c’è spazio per eroi in questo teatro, ma solo per non-eroi, falliti di già anzi, in un’esperienza umana ancora non vissuta, invischiati nella realtà melmosa che tutto e tutti attanaglia. È un mondo di sghimbescio, ellittico, sfuggente: lo straniamento affettivo si elabora nel mascheramento scenico, in un racconto che sembra un gioco brillante, invece è sempre profondamente tragico.

Ogni uomo sembra una marionetta spinta da una carica meccanica (altri direbbero biomeccanica): la convenzione dei sentimenti, sottolineata costantemente per tinte farsesche o per nevrotiche negazioni, svela la delusione esistenziale.

Il comico è la maschera per esprimere il disagio del mondo vissuto: le baricate di un artificiale mascheramento servono blandamente a proteggere la dolcezza d’animo, l’imbarazzo di sé, la coscienza di essere contingenti³. In questo flusso, le intuizioni creative si sovrappongono, i rimandi colti si mescolano, le letture d’altro, le citazioni sono caustico uso dell’intelligenza.

E allora perché il mascheramento?

È il vecchio gioco del teatro, ovviamente: «facciamo che io ero...», si dice sin da bambini.

Ma non è così semplice, almeno nel caso di Cirillo.

Possiamo agilmente scartare ogni ipotesi strategica di antirealismo appiccaticcio e programmaticamente provocatorio. Il realismo anzi torna, e più di quanto si creda, seppur un certo gusto brechtiano è sorprendentemente presente negli spettacoli realizzati da Arturo.

Possiamo anche escludere un espressionismo di matrice onirica e, ormai, solo decadente.

L’astrattezza delle linee scenografiche di Massimo Bellando Randone,

² Roland Barthes, *Il piacere del testo*, ed. it. Einaudi, 1999.

³ Si veda in Richard Rorty, *La filosofia dopo la filosofia*; ed. it. Laterza, 2001.

complice di tutte le avventure teatrali del Cirillo regista, porta su territori decisamente diversi, in un versante in cui se da un lato si svela smaccatamente il meccanismo teatrale (addirittura metateatrale), dall'altro si intesse un fitto dialogo realtà-finzione, che mantiene saldamente sospeso il campo d'azione.

La realtà è evocata e continuamente fuggita sovraccaricando il gioco teatrale: l'attore rende palese il suo essere carne e sangue, materia viva di fronte allo sguardo del pubblico, mentre la scena si astrae verso contemplazioni concettuali o ambigui rimandi iperrealistici⁴.

La vita

Teatro e Vita, dunque, al centro di questa indagine: ed è interessante verificare, scorrendo il “racconto autobiografico in forma di intervista” raccolto in queste pagine, quanto il teatro sia stato sempre naturalmente presente nella vita di Arturo, sin dall'infanzia.

In forma di letture (consigliate garbatamente dal padre) o in forma di visione-vissuto di uno spettatore involontariamente privilegiato.

Teatro come gioco imitativo, in una preadolescenza idilliaca; o come terreno di relazione umana, per superare un orgoglioso quanto adolescenziale moto di autoesclusione da un mondo ritenuto estraneo e ostile.

Dopo un apprendistato aperto anche alla danza, l'incontro – anche in questo caso sospeso tra vita e teatro – con Carlo Cecchi segna il futuro di un giovane interessato sì al palcoscenico, ma deciso nel negare (oggi) una vocazione forte.

Non ci fu la “chiamata”, la vocazione, dice Arturo: ed anzi la scelta del lavoro teatrale è una scelta “naturale”, senza particolari scossoni emotivi né per sé né per la famiglia d'origine. Così, dopo varie esperienze da “spettatore”, l'avvicinamento al teatro avviene semplicemente frequentando le prove di Cecchi.

In effetti, sembra che l'ingresso nell'universo creativo di Carlo Cecchi non sia per Cirillo una cesura rispetto al mondo accogliente – anche se a tratti insoddisfacente o ingabbiante – della famiglia (intesa in senso più ampio,

di tribù o di clan culturale) quanto, semmai, una naturale prosecuzione della stessa. Una “famiglia” ampia, vivace, aperta, con riferimenti culturali precisi ed alti, dettati per lo più dalla carismatica e autorevole presenza di Elsa Morante. Al celebre *L'isola di Arturo*, il Nostro deve il proprio nome di battesimo, con un conseguente carico di dubbi, incertezze e senso di responsabilità, per essere all'altezza del personaggio del romanzo. Ma le regole estetiche del “mondo di Elsa”, i riferimenti, le amicizie, le poetiche sono il bagaglio che fa di Cirillo un attore *sui generis*, intellettuale e critico oltre che di squisita sensibilità.

Per Arturo, allora, il teatro «era quello di Carlo» e non poteva immaginare/ si teatralmente al di fuori di *quel* mondo: addirittura nei ricordi di Arturo bambino c'è subito, folgorante, la visione di uno spettacolo di Carlo Cecchi, primo riferimento capace di superare anche l'incontro con Eduardo (dopo spettacolo in un camerino) lasciato al novero dell'aneddotica o il trauma del teatro femminista di Mangiacapra.

L'impatto con un capocomico “ostico” come Cecchi segna allora la passione, ma al tempo stesso la delusione: nel momento in cui il regista consiglia la scuola piuttosto che la bottega di palcoscenico, Cirillo rimane perplesso, forse dispiaciuto. L'apprendistato alla corte di Cecchi, così, è breve, almeno nella prima fase: poi si susseguono gli anni di studio inizialmente alla scuola Fersen di Roma, poi all'Accademia Nazionale d'Arte Drammatica, con incontri proficui che portano l'attore Cirillo alle prime esperienze professionali.

In particolare, tra questi, l'incontro con il coetaneo Davide Iodice, regista di riferimento – anche dal punto di vista formativo e pedagogico – per la sua generazione.

I primi lavori vedono Arturo Cirillo “naturalmente” protagonista: la sua vocazione al capocomicato, ancora latente negli anni della formazione, si comincia tuttavia a strutturare proprio nella pratica di palcoscenico. I saggi accademici, i primi spettacoli, i lavori con i colleghi, fanno oscillare Cirillo tra classici e contemporanei: se con Davide Iodice esplora parzialmente Hölderlin, con Pierpaolo Sepe – altro incontro avvenuto durante gli anni di formazione – avviene il primo contatto con la drammaturgia napoletana di Ruccello. Già in questa fase, stando al racconto dello stesso Cirillo, si enucleano alcuni dei nodi fondamentali della sua ricerca successiva.

Provo ad elencarli:

1) Attenzione al dettato del testo, che non deve andare a scapito della pulsione-visione intima dell'attore o del regista;

⁴ Perché non pensare, sin d'ora, al “teatro della convenzione” teorizzato sapientemente dal giovane Mejerchol'd? Per ulteriori rimandi si veda anche, da ultimo, Roberto Alonge, *Il teatro dei registi*, Laterza, 2006.

- 2) Attenzione al piano emotivo per un'aderenza maggiore e consapevole al personaggio;
- 3) Lavoro sulla lingua napoletana come "lingua altra", teatrale, e conseguente ritorno-scoperta della tradizione;
- 4) Dialettica corpo-parola spinta verso terreni di confronto paritario.

Ma l'obiettivo è ancora Cecchi: ed in effetti l'apprendistato post-accademico è tutto all'insegna del Maestro. Ed è un periodo importante, travagliato quanto foriero di sviluppi. Nella compagnia di Cecchi, l'attore Cirillo affronta piccoli e grandi ruoli, apprende la faticosa arte delle prove, amplia lo spettro formativo grazie all'instancabile curiosità del Capocomico. Le tournée si susseguono, alcuni eventi restano memorabili, ma si insinua costante uno stato di crisi emotiva, che fa dell'Arturo Cirillo di quegli anni uno spirito inquieto e scontento. L'incontro chiarificatore con il Maestro, e la conferma da parte di un critico-riferimento come Franco Quadri, spingono Cirillo a proseguire nel mestiere, anche affiancando alla attività di "scritturato" nell'ensemble cecchiano, un proprio percorso sempre più indipendente e maturo.

Le prove attoriali di questa seconda fase – che corre parallela per qualche anno all'impegno con Cecchi – vedono Cirillo impegnato con alcuni giovani registi di livello: Liberti e Bianco di EgumTeatro, Werner Waas, Tito Piscitelli, Massimiliano Civica⁵.

In un girovagare artistico che è anche geografico (Milano, Napoli, Roma, Palermo), Cirillo sente però l'urgenza di una maggiore assunzione di responsabilità, quasi uno "schierarsi" a fondo nel fare teatro: il passaggio alla regia scaturisce da un bisogno di chiarire dubbi esistenziali sulla pratica teatrale, nel tentativo di colmare quel gap tra i propri desideri e le concrete offerte, di ridurre la forbice tra corpo e parola, di portare a fondo le idee elaborate – seppur ancora allo stato embrionale – negli anni dell'apprendistato con la compagnia Cecchi.

Insomma, la pratica registica è vissuta, ancora una volta come "naturale" passaggio evolutivo dell'essere attore.

La chiave è quella di un nuovo capocomicato, voluto da un uomo che è

⁵ *Cave Canem* da Michael de Ghelderode, regia Annalisa Bianchi Virgilio Liberti, Milano, 1997; *Passati cinque anni* di Federico García Lorca, regia Werner Waas, Roma, 1998; *Libertà a Brema* di Reiner Werner Fassbinder, regia Tito Piscitelli, Napoli, 2001; *Ai fantocchini meccanici*, da *Arden of Feversham*, regia Massimiliano Civica, Roma, 2003.

– per dirla con Taviani – al tempo stesso «di scena e di libro»⁶ e che vuole semplicemente creare le condizioni ideali per il proprio essere attore.

Regia come piena partecipazione intellettuale ed emotiva al fatto scenico: al punto che alla prima delle uscite "indipendenti" Cirillo rompe il fortunato "duo" creatosi, attraverso alcuni spettacoli, con Monica Nappo, interlocutrice di forte presenza: i due avevano anche suggellato l'incontro con *La Lezione*, uno spettacolo per molti versi acerbo, ma efficace⁷.

Ma Ionesco non è tra i punti di riferimento autorali del Nostro, e quando si tratterà di firmare la prima regia vera e propria, Cirillo opta per un drammaturgo ipercontemporaneo e sostanzialmente lontano da quanto fatto sino ad allora, come Lars Norèn. Per *La notte è madre del giorno*, il regista chiama a sé alcuni artisti incontrati negli anni precedenti: Gabriele Benedetti, Paolo Musio e lo scenografo Bellando Randone dalla compagnia Quellercherestano, Daniela Piperno dall'esperienza nel *Finale di Partita* di Carlo Cecchi.

La scelta drammaturgica potrebbe sembrare sorprendente o addirittura estemporanea, il realtà il testo di Norèn è il primo di una serie che permette ad Arturo di confrontarsi con un tema a lui evidentemente caro: quello delle dinamiche familiari.

La notte è madre del giorno – opera giovanile di Norèn andato in scena per la prima volta nel 1983 al Dramaten di Stoccolma –, si colloca dichiaratamente in quella linea che scende diretta dai tragici Greci, passa per O'Neill, tocca il Williams di *Un tram chiamato desiderio* per arrivare sino ai classici bergmaniani: si tratta, insomma, della rilettura, in chiave intima, contemporanea e borghese, della tragedia⁸.

⁶ L'ormai nota espressione fa riferimento al bel libro di Ferdinando Taviani edito nel 1995 per Il Mulino.

⁷ Così Giulio Baffi: «... Attore di contraddizioni, gesto nervoso, sguardo aggressivo, volto dall'espressione ironicamente smarrita, Arturo Cirillo è regista e protagonista, insieme con Monica Nappo, molto attenta a cogliere i tempi ed i ritmi del gioco proposto. Arturo Cirillo allontana *La lezione* dal suo tempo, cancella i riferimenti, disattende, e fa bene, le puntigliose indicazioni di Ionesco che affidava a meticolose didascalie le indicazioni di messa in scena, cancella con un rapido tratto di fantasia uno dei tre personaggi, quello della Governante, e l'assimila all'Allieva. Costruisce così non più un gioco a tre, triangolo perverso e bizzarro di ossessionante voluttà criminale, ma piuttosto un dichiarato, drammatico, ma sempre molto ironico, gioco di seduzione mortale tra Allieva e Professore». «La Repubblica», Ed. Napoli 24/3/2001.

⁸ Così Maria Grazia Gregori: «... Non è facile confrontarsi con questo dramma-manifesto: ma Arturo Cirillo, che si è formato accanto a un attore-regista del calibro di Carlo Cecchi, coadiuvato da un buon gruppo d'attori, non si è appiattito sull'ovvio. Sforbiciando, prosciugando, ha infatti

Una tragedia, possiamo dirlo, che si declina sempre in famiglia: e noteremo come, negli spettacoli successivi (si pensi a in *Mettiteve a fà l'ammore cu me!* di Scarpetta, il cui tragico appare in forma esplosiva di comico farsesco, oppure all'*Antigone* con Veronica Cruciani, o, in modo eclatante, alle *Cinque rose di Jennifer*) questo tema ritorni, e si intrecci con altri ritratti esistenziali significativi, quali l'incomunicabilità, la solitudine, la perdita della persona amata.

Ma Vita e Teatro sono ancora destinate ad incrociarsi nel percorso teatrale di Cirillo. Vi è dolorosamente presente il rapporto con Napoli, il che vuol dire, ancora una volta, il legame con la famiglia e l'infanzia.

Abbiamo già fatto cenno all'approccio intellettuale che Arturo ha con il napoletano: afferma più volte una sua sostanziale distanza con il dialetto-lingua di Napoli, salvo poi affondare sempre più nei meandri di una cultura che lo ha (anche se inconsapevolmente) formato. Manlio Santanelli, Eduardo De Filippo, Eduardo Scarpetta, Annibale Ruccello, Antonio Petito: sono questi gli autori partenopei con cui Cirillo si è sin qui confrontato.

Da attore ha interpretato il personaggio di Pacebene in *Uscita di Emergenza* di Santanelli; poi è stato nel *Sik Sik* diretto da Cecchi, e in *Mamma* con la regia di Pierpaolo Sepe. Si è dunque confrontato con la farsa di Scarpetta, in quel lavoro di grande felicità espressiva che è *Mettiteve a fà l'ammore cu me*, spettacolo forse fondante il gruppo del Cirillo nuovo capocomico. Ancora è tornato a Ruccello: prima con *L'Ereditiera*, vero cavallo di battaglia della compagnia, e poi con quel "passo a due" doloroso e cupo che è *Le cinque rose di Jennifer*⁹.

Infine, ha suggellato questa capacità di rinnovare il repertorio con il *Don Fausto* di Petito, cui ha dato tocchi di inusitata e inquietante danza macabra. Che Napoli viene fuori dal teatro di Arturo? Certo lontana da ogni stereotipo

ricostruito *La notte è madre del giorno* intercalando alla concitata disperazione delle parole, il tentativo di rompere la soffocante tela di ragno della solitudine, con una gestualità spezzata che guarda a Pina Bausch. L'iperrealismo del testo di Norén, racchiuso in una scena claustrofobica, si trasforma così nell'inquietata astrazione di Cirillo. Un'inquietudine al quadrato», «delteatro.it», 15/3/2001.

⁹ Scrive Enrico Fiore: «... Ed è un'emozione quando la Jennifer di Arturo Cirillo, ben affiancato da Monica Piseddu nel ruolo di Anna, ripete a fior di labbra, e a stento trattenendo le lacrime, i versi delle canzoni di Patty Pravo, Ornella Vanoni e Mina: talvolta avviene anche senza la musica, perché recitano, quei versi, il breviario di un'estenuata liturgia dei giorni. Sono uscito dal Nuovo con i pensieri accarezzati dalla stessa acerba malinconia che mi colse venticinque anni fa uscendo dal Sancarluccio dopo aver visto per la prima volta *Le cinque rose di Jennifer*, con Annibale Ruccello in scena. E tuttavia era pure allegra, quella malinconia. Perché se l'ho provata ancora, dopo venticinque anni, vuol dire che davvero Ruccello era (è) un grande autore». «Il Mattino», 12/10/2006.

(se non come citazione ironica), da ogni attualizzazione, da ogni possibile manierismo fanatico. La lingua, come il gruppo di lavoro, è sempre, per definizione del regista, «felicitemente spuria»¹⁰; la commedia è costantemente virata al nero; le dinamiche relazionali sono violente o nevrotiche. Una Napoli forse più mitteleuropea che non mediterranea, insomma. E anche laddove si trovano le maschere tradizionali (Sciosciammocca, Pulcinella) sono come raggelate in pratiche interpretative straniate, quasi "citate": emblematica è la figura di Pulcinella del *Don Fausto*, cui un'attrice di razza come Sabrina Scucimarra conferisce tagliente ironia e disincantata consapevolezza. Insomma, questa "napoletanità" sembra essere piuttosto un fardello necessario: sopportato con dignità, certo. Arturo doveva fare i conti con Napoli, perché vuole fare i conti con se stesso e con il proprio passato. Il suo teatro è un guardarsi dentro e alle spalle con pudore, ma sinceramente e sistematicamente. Senza appesantire lo spettatore, senza vincolarlo ad una narcisistica esibizione delle proprie ferite, ma con garbata ritrosia e forse con un sorriso amaro, Arturo Cirillo spietatamente affonda il coltello in quelle ferite che lo dilanano.

L'attore

E dunque che attore è, Arturo Cirillo?

L'imprimatur formativo della scuola-non-scuola di Carlo Cecchi è fondante.

Un tema che ritorna spesso nel racconto di Arturo è proprio la capacità di Cecchi di mettersi in scena totalmente, di vivere per e con il teatro. Una totalità che non lascia scampo, nemmeno agli "interlocutori" del Maestro, che si trovano a dover letteralmente "fronteggiare" la verve capocomicale di Cecchi durante le prove e negli spettacoli. Le raccomandazioni, gli insegnamenti, le provocazioni di Cecchi segnano fortemente l'apprendistato attoriale di Cirillo. Torna come un ritornello l'incoraggiamento ad "essere intonato", con se stesso e con gli altri. Un'amalgama musicale e fisica, che consenta ad ogni spettacolo di respirare con un proprio ritmo, di avere una propria armonia, una tensione unica.

Ma non solo: le lunghe tournée fatte con la compagnia di Cecchi (per il

¹⁰ Definizione presa dalle note di regia dello stesso Cirillo per lo spettacolo *Mettiteve a fà l'ammore cu me*.

progetto Shakespeare come per Büchner, per *La Locandiera* come per *Sik Sik* svelano al giovane Cirillo una chiave di accesso ai testi complessa ed articolata.

Il metodo è quello di ampliare le letture attorno al testo prescelto, seguendo una affinità che possa essere emotivo-suggestiva o contenutistico-concettuale (ad esempio leggere Pinter per fare Büchner, o studiare Dante per affrontare il verso di Shakespeare). Questo afflato di curiosità e intelletto rimarrà nel lavoro capocomicale di Cirillo, che ad esempio spinge il finale di quella che sostanzialmente possiamo definire una giocosa commedia come *L'Ereditiera*, verso climi decisamente più pinteriani, frutto di un simile studio parallelo applicato alla materia fornita da Rucello¹¹.

Non solo: vi è poi, in Arturo, come già accennato, una costante attenzione dialettica tra la presenza “teatrale” del corpo in scena (consolidata forse dagli studi giovanili di danza) e il lavoro sulle “intenzioni sentimentali” ovvero sul “piano emotivo” che si traduce in una raffinata pratica di cesello sui toni interpretativi. Ossia: se il corpo non ha la prevalenza sul detto, né sul testo, non avviene nemmeno il contrario.

Ed è interessante notare, ad esempio, nel lavoro fatto con Monica Piseddu per il personaggio protagonista de *L'Ereditiera*: la partitura gestuale (un singulto continuo, un parlare compulsivo) nasce da un attento studio del personaggio, cui l'attrice contribuisce con una analisi introspettiva che la spinge a trovare il “piano emotivo” più consono alla situazione, per prendere e “farsi prendere” dal personaggio.

Dunque, per dirla con una battuta, sembra una strana commistione tra l'ultimo Stanislavskij e la biomeccanica mejercholdiana quella che pulsa segretamente nel lavoro di Cirillo interprete: una capacità interpretativa che, passo dopo passo, sembra crescere costantemente per consapevolezza ed essenzialità.

Seppure il “debutto” cecchiano fu decisamente felice, segnato tra l'altro da numerosi riconoscimenti (non da ultimo un premio prestigioso come il “Coppola-Prati”¹²), più complesso sembra il percorso di Arturo come attore di se stesso: ovvero come capocomico.

¹¹ Franco Quadri parla, tra l'altro, di «... affettuoso risvolto di malinconia» nella sua recensione allo spettacolo.

¹² Nella bella ed articolata motivazione si legge, tra l'altro: «... (Cecchi) Gli concede infine una laurea quest'anno, attribuendogli la parte ambigua di Lucio di *Misura per misura*, anarchico per esibizionismo o pettiegolo bellimbusto; questa figura discussa Cecchi la vede con sospetto come il Duca

Nei primi spettacoli l'approccio era decisamente violento, nevrotico, dolorosamente “romantico”: si pensi a *La lezione*, dove la maniacalità di gesti reiterati sfociava in una aggressività evidente, oppure in *La notte è madre del giorno*, dove il conflitto familiare esplodeva in nevrotiche e antinaturalistiche pulsioni.

La svolta semmai si può registrare già con lo Scarpetta: qui Cirillo veste i panni di Sciosciammocca, ovvero una delle tante affascinanti maschere napoletane e svela – per pratiche di straniamento e di distanza ironica (che tocca poi vertici sublimi nel Rucello de *L'Ereditiera*, in cui Cirillo veste i panni di Zia Lavinia) – i prodromi di un percorso artistico personale e di gruppo molto interessante. È infatti il primo passo verso la costruzione di quella che vorrei definire una “non-maschera”.

Rimando a tra poco per un ulteriore approfondimento del tema del mascheramento, vero fulcro del teatro di Cirillo, ma voglio sin d'ora chiarire alcune sollecitazioni.

Ci aiuta Marco De Marinis, con i suoi studi, ricordando che forse non vi è «grande differenza tra l'accessorio vero e proprio e la trasformazione del volto in maschera mediante il trucco o addirittura con la sola mimica facciale. L'essenziale sta, infatti, nella spersonalizzazione/artificializzazione del viso dell'attore e delle sue espressioni (...) è a una lunga serie di creazioni sceniche che bisognerebbe richiamarsi: dagli allestimenti di Mejerchol'd nella Russia postrivoluzionaria, basati sulla nozione di personaggio come “maschera sociale” (... con parrucche e pesanti truccature...), alla messa in scena del Berliner Ensemble di Brecht con gli straordinari volti-maschera di Helene Weigel, Ekkehard Schall, Ernst Busch; dalle maschere realizzate dagli attori di Grotowski con la sola muscolatura del viso, in *Akropolis* del 1963 (...) ai manichini in carne e ossa di Kantor, il quale per parte sua ha protestato, non senza ragione, essere proprio il volto vivente è la vera maschera»¹³. Indirettamente, e forse non intenzionalmente, il percorso della compagnia di Arturo potrebbe essere chiarito da questi riferimenti.

La scelta di Cirillo non è per la maschera-oggetto, accessorio concreto sul

da lui interpretato, il quale ne ricambia gli insulti condannando, lui solo, nella grande assoluzione finale. Ha così modo di tormentarlo due volte, come regista e come personaggio, aizzando le reazioni temperamentali, com'era già accaduto quando gli faceva fare la vittima chiuso dentro al bidone nello spettacolo di Beckett: e, grazie anche alle insistenze di questo metodo vessatorio, ottiene il risultato superbo di farne una sorta di fool a due facce, anzi, come è stato scritto, “un fatuo mondano da antologia”. E da premio».

¹³ Marco De Marinis, *In cerca dell'attore*, Bulzoni Editore, Roma, 2000.