



LA CUPA DI MIMMO BORRELLI: PER UN TEATRO CONTRO LA DERIVA DELL'UMANITÀ

Annalucia Cudazzo

ABSTRACT. The essay aims to produce a reading of *La Cupa* by Mimmo Borrelli (2018). An attempt will be offered to highlight the processes that led to the creation of the work, indebted towards an oral heritage made up of interviews, proverbs and real events; furthermore, an analysis of some of characters will be conducted: they represent the sins that afflict the tuff quarry in which the story is set, that becomes a metaphor for a world that has lost its values. The theatre, according to Borrelli, in the face of this ferocious reality, has the duty to move the souls of spectators to raise awareness of the humanity's unworthiness.

PAROLE CHIAVE: Borrelli, La Cupa, Theatre, Poetry, Emotions

IL TEATRO DEL VULNUS. L'AZIONE EFFICACE DI MIMMO BORRELLI

In un celebre saggio inserito all'interno del *Teatro e il suo doppio*, Antonin Artaud instaura un'equivalenza fra il teatro e la peste, mettendone in evidenza le diverse somiglianze, su tutte la capacità di strappare via le maschere indossate dagli uomini, i quali vengono spinti dal dolore e dalla ca-

tastrofe a fare i conti con il loro volto nudo e con le deformità che da sempre tendono a coprire. Il teatro auspicato da Artaud è quello che «scuote il riposo dei sensi, libera l'inconscio compresso, spinge a una sorta di rivolta virtuale, impone alla collettività radunata un atteggiamento eroico e difficile» e, in virtù di questo, prima di concludere il capitolo, viene posta una questione che resta ancora aperta, per la validità del ragionamento e per la necessità di riflettere su quanto esposto:

Il problema che ora si pone è di sapere se nel nostro mondo che decade, che si avvia senza accorgersene al suicidio, sarà possibile trovare un gruppo di uomini capaci di imporre questo concetto superiore del teatro, che restituirà a tutti noi l'equivalente magico e naturale dei dogmi in cui abbiamo cessato di credere (Artaud 2000: 150).

Nell'orizzonte teatrale contemporaneo, il senso della lezione perdurante di Artaud, in grado di opporre a un mondo in declino un teatro «superiore», ha trovato numerose e valide conferme; a nostro avviso, il caso recente del poeta, attore, drammaturgo e regista Mimmo Borrelli, nella fattispecie della genealogia partenopea, si rivela particolarmente significativo.

Uno degli scopi del teatro di Borrelli, condividendo lo spirito della «ricerca sulla efficacia» (De Marinis 2000: 10) che ha impegnato molti artisti nel corso del Novecento, è quello di esercitare un'azione sullo spettatore dotata di un impatto tale da smuoverlo non solo a livello fisico, ma soprattutto emotivo, provocando in lui una reazione capace di innescare un processo di sconvolgimento di ogni schema preconstituito e scuotendo il suo spirito critico, troppo spesso sopito in una società che ha abdicato a favore di un sonno falsamente edonistico. Borrelli, attraverso un'espressione dall'apparenza violenta, dichiara che una sua opera funziona davvero solo se è capace di fare realmente male, di provocare dolore nel corpo e nella mente dello spettatore, quasi istigandolo al «suicidio» (Borrelli, intervista disponibile su Youtube al link: <https://www.youtube.com/watch?v=UqmH35lmlYU>), attivando una presa di consapevolezza delle ferite della realtà e, conseguentemente, di annientamento del proprio modo di percepirla: solo così può modificarsi la concezione dell'esistenza che un individuo ha elaborato fino a quel momento e, grazie alle emozioni forti, può essere aperto un varco verso la verità, che è uno degli obiettivi principali di quel teatro politico cui da sempre guarda la produzione di Mimmo Borrelli.

In tale direzione va, in modo particolare, il lavoro condotto con l'opera *La Cupa. Fabbula di un omo che divinne un albero*, spettacolo della durata di oltre tre ore, ric-

co di canti e musiche, eseguite dal vivo da Antonio Della Ragione, e portato in scena per la prima volta nel 2018 al teatro San Ferdinando di Napoli; lo spettacolo apre la "Trinità della terra", trilogia che segue alla "Trinità dell'Acqua" (*Nzularchia* del 2003, *Sciaveca* del 2006 e *La Madre: 'i figlie so' piezze 'i sfaccimma* del 2010). La cupa del titolo rappresenta un *vulnus* che dilania il mondo, costringendolo a confrontarsi con il vuoto abissale a cui la società odierna ha dato vita per mezzo di una deflagrazione dei valori, in una corsa verso la fallacia del potere e della visibilità. Borrelli, come si comprende già dai titoli delle trilogie, si appella alla forza materica, facendo riferimento agli elementi naturali: l'acqua, chiaro simbolo femminile e materno, nella prima trilogia, e il contraltare maschile che è la terra, nella successiva. Pertanto, *La Cupa*, definita da Borrelli come «una favola di anime, uomini e bestie», ruota attorno al tema della paternità e a tutto ciò che essa sembra portare con sé, tutti i detriti di un'esperienza personale che, con quest'opera, assume dei connotati universali. Interessante, sotto il profilo di una ricostruzione processuale della genesi dell'opera, degli «incubi felici di questo viaggio» (Borrelli 2023: 12), è l'individuazione del riflesso di un evento reale nella coscienza dell'autore-attore, un riflesso che la percezione psichica ed emotiva rielabora al punto da donarle fisicità, attraverso un meccanismo *embodied* a cui sembra alludere lo stesso artista. Come il drammaturgo ha dichiarato, infatti, l'*inventio* non poteva non partire, nel caso della *Cupa*, da una vicenda intima e biografica sconvolgente, cioè la nascita di suo figlio; in quell'occasione, Borrelli si è, dunque, domandato se fosse un bene diventare padre

in un mondo che definivo qualche anno fa alla deriva e ora in balia dell'arenile di una baia che non ha porto, non ha civiltà, non ha bussola, versante, senso, rotta e non ha neanche un ponte al quale attraccare, né posto sicuro dove emigrare (Ivi 11).

Il testo della *Cupa* è stato pubblicato nel 2023 per i tipi della Nave di Teseo e rappresenta, con i suoi duemilacinquecento versi circa, una versione tagliata dell'opera

originale che ne conta, invece, quindicimila. La lunga ricerca sulla lingua di Borrelli, il cui apprendistato passa dalla poesia, lo ha condotto alla scelta di adottare un idioma che nasce dall'unione di alcuni dei dialetti diffusi nelle zone di Torregaveta, di Cappella, di Bacoli e di Monte di Procida. Di fronte alla conclamata debolezza dell'italiano in teatro, l'artista flegreo, attraverso «un rapporto di confronto e di innovazione con la cultura e la tradizione teatrale di appartenenza» (Sommaiolo 2017: 172), approda a una lingua cucita addosso alla fisicità dei personaggi e degli attori, che punta alle deformità del corpo, rispecchiando lo stato di degrado morale della realtà; come scritto da Paola Ranzini, i testi di Borrelli sono

plasmati in una lingua del corpo, fisica e sanguigna, distante dalla lingua letteraria, attraverso drammaturgie che rivalutano il corpo, fino a fare del corpo dell'attore in scena l'unico *medium* teatrale, fra teatro di narrazione, teatro performativo e *performance*, ma può guidarci altresì verso una modellizzazione della relazione scena/sala che si spinge ben al di là dell'abbattimento della quarta parete, verso un teatro immersivo che comunica facendo reagire i sensi dello spettatore per creare emozioni, ma anche per generare reazioni del pubblico che lo portino a una coscienza politica e all'azione. (Ranzini 2020: 153-154)

I protagonisti della *Cupa* sono dei cavaatori di tufo, «persone che dissestano “madre terra” come una voragine nell'antro di una vagina» (Borrelli 2023: 12), emblema della cavità uterina nella quale inizia e poi si sprigiona la vita, la voragine di carne dalla quale ogni essere umano risale per fare il suo ingresso nel mondo: è il primo dei vuoti con cui gli uomini sono costretti a fare i conti durante il tempo a loro concesso. La cava, infatti, è il simbolo di un vuoto, un vuoto che, come nel *Cantico dei Cantici*, si copre di un valore fortemente simbolico ed erotico, e la centralità del tema è richiamata anche dalla scelta di denominare i venti atti dello spettacolo, divisi in due decadi, “vanghi”; il termine allude all'operazione edilizia (ma anche agricola) della vangatura: perciò, ciò che viene vangato, come spiega lo stesso drammaturgo, è quel «vuoto tra due mura esili» che si viene a formare durante la costruzione di

un edificio e, dunque, rappresenta «per trasposizione allegorica: il vuoto» (Ivi 475). Le cupe, invece, sono delle piccole strade, formatesi naturalmente per via degli agenti atmosferici, che conducono in collina; a causa dell'azione dell'uomo, però, le cave, che sono divenute sempre più profonde, le hanno rese dei luoghi di terra mai baciata dal sole e, pertanto, sono state ribattezzate “cupe”.

Lo spazio scenico dello spettacolo è costituito da una pedana lunga e stretta, «un pontile che si incunea nella platea sventrata del teatro» (Ceraolo 2022: 48), una sorta di corridoio che divide la sala in due sezioni, all'interno delle quali sono disposti gli spettatori, il cui sguardo è, dunque, rivolto verso il centro della sala stessa. È compromessa, così, la classica relazione frontale fra spettatori e attori, permettendo a ogni singolo fruitore una prospettiva diversa e riuscendo, in tal modo, a ottenere esiti di maggiore immersione e immedesimazione da parte del pubblico. Nel secondo vango, sulla pedana rotola una grande sfera, che i personaggi spingono sul fondo del palco, dove rimarrà collocata per tutta la durata dello spettacolo, e che è il simbolo della cava, ma è soprattutto l'emblema di un pianeta-monte che sta per crollare-franare, metafora di un mondo (fittizio e reale, allo stesso tempo) che, in bilico fra i tanti mutamenti, è destinato presto o tardi alla rovina.

La scena è buia, in linea con l'oscurità delle cupe, ed è dominata, per la maggior parte del tempo, da una luce dai toni blu scuro che, di volta in volta, illumina il corpo degli attori protagonisti dell'azione. A Cesare Accetta è affidato il disegno delle luci, che, attraverso continui contrasti cromatici, attraverso questo gioco fra luminosità e oscurità, mettono maggiormente in risalto la plasticità dei corpi. La sfera, l'oggetto di scena maggiormente ingombrante, è assoggettata in maniera più evidente al cambio delle luci, che seguono l'andamento emozionale della storia.

«MALEFFATTE, EMPIETÀ, FATTE E STRAFATTE»: LE “FABBULE” DELLA CUPA

Le vicende della *Cupa* hanno inizio in una data ben precisa di un anno e di

un'epoca, invece, meno definiti: la notte fra il 16 e il 17 gennaio, dedicata ai festeggiamenti in onore di sant'Antonio Abate, protettore degli animali da cortile. Come vuole la leggenda, in questa notte gli animali ricevono in dono la parola articolata, ma l'evento è di buon auspicio solo se nessuno ascolta i loro discorsi, motivo per cui è necessario tenersi alla larga da essi.

Il monito dettato da questa credenza popolare è immediatamente violato dal primo dei personaggi umani incontrati nella *Cupa*, Innocente Ezechiele Crescenzo, e, indirettamente, anche da tutti gli spettatori che fruiscono dell'opera di Borrelli, che sembra, in tal modo, voler ricordare che quanto avviene sulla scena è parte integrante di una catastrofe umana e di una deriva sociale dalla quale nessuno può ritenersi salvo.

A prendere la parola per primi sono proprio due animali: l'oca da guardia Rachela e il maiale Ciaccone. Sul palco, infatti, inizialmente si trovano distesi per terra Innocente e il suo maiale, il cui corpo è avvinghiato a un lungo bastone, oggetto che, in questo frangente, simboleggia lo spiedo in cui si infilza la carne per cuocerla sul fuoco. Quest'immagine evocativa riporta la mente proprio alla notte di sant'Antonio, quando i contadini, in passato, preparavano dei grandi falò da appiccare, al fine di celebrare un rito di passaggio fra la stagione della semina e quella dei raccolti.

L'oca, invece, entra in scena da una botola posta sotto al palco: la sua apparizione dal basso, da una dimensione nascosta e apparentemente profonda, rimanda ancora una volta all'abisso viscerale che è rievocato anche dai vagiti che accompagnano il suo ingresso. Rachela, in virtù dell'evento soprannaturale che si ripete solo una volta all'anno, annuncia i presagi funesti che deriveranno dall'ascolto delle sue parole e che si abatteranno sull'intera popolazione di Torregaveta, esito inevitabile di una catena di peccati che, nel corso del tempo, sono stati commessi, detriti d'infamia depositati nelle coscienze e che mai possono essere realmente smaltiti:

Nella notte di Sant'Antuono gli animali
hanno facultà de parola e cuncetto.
Chi li ascolta tra versi primordiali

avrà discordia sfortuna e dispetto
A Torrecaveta so' succiesse 'nfamità
che nianche il diavolo vi puote cunta'.
[...] (Borrelli 2023: 28)

Torregaveta è, dunque, il luogo designato ad assurgere a modello di perversione e di sfrontata efferatezza, dannata ambientazione destinata a incarnare il male del mondo che Borrelli vuole rappresentare.

Il verso di Rachela, più che somigliare a quello di un'oca, ricorda, per via del suo suono gracchiante, quello di un corvo, sebbene, in alcuni tratti, vuole chiaramente essere una risata diabolica, capace di generare una profonda inquietudine in chi ascolta; non è un caso che, se nella cultura norrena il corvo è emblema di intuizione e lungimiranza – qualità che ben si adattano al personaggio di Rachela, la Cassandra della *Cupa*, che comprende la tragedia verso cui tutte le vicende tendono –, è anche vero che, nella cultura cristiana, il corvo è associato a Satana ed è un simbolo assolutamente negativo.

Come se non bastassero le sciagure che derivano dall'ascoltare le parole di un solo animale, Rachela desta dal sonno anche Ciaccone, il quale sveglia, a sua volta, il suo padrone, intonando una filastrocca, dal suono rassereneante, tipico delle ninne nanne, che contrasta con l'oscuro significato trasmesso, perfettamente in linea con la tradizione orale più autentica:

il paradosso è che, come notò Garcia Lorca, le ninne nanne, in realtà, sono anche piene di storie inquietanti e spaventose, come uomini oscuri che rapiscono i bambini, befane notturne, lupi cattivi, invocazioni a Gesù o a Maria perché portino via i bambini. Ma questa è anche la dimostrazione che il modo in cui le parole vengono pronunciate può trasformare in amorevole cura persino parole terrificanti (Muntoni-Priori 2022: 101).

Il canto di Ciaccone rende esplicita la catastrofe che pende sul capo di ogni essere vivente dal momento stesso in cui inizia la sua avventura sulla terra, segno di un peccato universale che grava sulle coscienze e che appare come una macchia inesorabilmente impressa, in modo particolare, nella natura umana:

Cupo, cupo, cupo.
 Allupo, allupo, allupo.
 Mamma, mamma mia bella!!
 'Ccireme, piglieme p' 'a curella
 ll'anemella s'è 'nturcigliate
 mentre nasco so' già 'mpiccate. (Borrelli 2023:
 30)

Subito dopo, tornando al parlato, il maiale annuncia la storia della *Cupa*, con un *incipit* degno dei poemi epico-cavallereschi:

Maleffatte, empietà, fatte e strafatte
 'i chesta storia murmulejano 'i nu pate,
 tale 'Nzamamorte, de nomme Giusafatte.
 [...]
 Maleffatte, empietà, fatte e strafatte.
 Stimatissimo pubbreco 'i sta plateja:
 chi parla è nu puorco, servitore ca ca ve tratte
 [...] (*Ibid.*)

La condizione di Rachela e di Ciaccone si fissa sin da subito come emblema di quella liminalità che è la posizione occupata dall'umanità intera, soprattutto nella realtà contemporanea, perennemente in bilico fra natura razionale (tipicamente connessa all'uomo) e natura bestiale, che rende l'essere umano un equilibrista consapevole, che, invece di optare per una retitudine controllata, sceglie un confronto costante con l'abisso del male e delle pulsioni sfrenate che attraggono con il loro oscuro fascino. Le «creature mostruose» della *Cupa* rinunciano, consapevolmente – poiché dotate di libero arbitrio –, alla loro razionalità, abbandonandosi a una sessualità scandalosa e perversa, completamente votata verso il male; l'atteggiamento di questi uomini «afflitti dalla disperazione del baratro» (Borrelli 2023: 15) li rende peggiori delle bestie, in quanto le loro azioni sono frutto di una scelta e non di istinti naturali.

Il padrone di Ciaccone, Innocente, in realtà, si chiama Giuseppe: da piccolo, infatti, era stato condotto dal padre, Giosafatte 'Nzamamorte, insieme al fratellino Mimmo, da Torregaveta presso l'isola di Procida, dove i genitori avevano costruito una casa. Qui i due bambini furono lasciati temporaneamente da soli nell'attesa che il padre andasse a prendere la moglie e l'altra figlia; tuttavia, a causa del maltempo, il padre non poté andare a recupera-

re nell'immediato i due figli che finirono nelle grinfie di un pedofilo. Mimmo morì poco dopo, mentre il piccolo Giuseppe, cioè il futuro Innocente, riuscì a fuggire; al suo ritorno a Procida, il padre capì il grave errore commesso: la moglie non resse al dolore e, dopo aver accecato la figlia più piccola di nome Maria, si suicidò, mentre lui decise di rinnegare la sua paternità, crescendo la bambina come se fosse sua sorella, e la disperazione gli fece imboccare la strada della criminalità, in modo particolare, relativa al commercio degli organi di bambini.

Innocente è ora ritornato a Torregaveta, testimone di un orrore che nasconde come un segreto; il suo passato, a tutti ignoto e apparentemente difficile da ricostruire, è reso ancor più impenetrabile dal suo accento, che non condivide con gli abitanti di Torregaveta e che per certi versi appare vicino, invece, ad alcune cadenze tipicamente pugliesi. Il modo di esprimersi e la voce rivelano, così, di un individuo molto più di quanto non fanno le stesse parole, divenendo un indizio importante da cogliere, che lo stesso Innocente metterà poi in evidenza:

La mia parlata non ha nascita e origine.
 Il mio vaneggio è misto d'imperfetto.
 La mia identità supera ogni margine
 d'ogne grammatica e logica de affetto (Borrelli
 2023: 36).

Nella voce umana si depositano, infatti, delle impronte fondamentali che permettono di ricostruire e ripercorrere l'esistenza della persona che la emette, tra cui l'accento posseduto e adoperato, che deriva dal luogo in cui il soggetto ha vissuto, e determinate abitudini linguistiche che si ereditano e si apprendono, anche involontariamente, spesso dai familiari. In queste poche battute pronunciate da Innocente, Borrelli condensa, seppur indirettamente, il senso profondo della comunicazione verbale, che è espressione autentica dell'individuo, un biglietto da visita che non sempre è facile contraffare.

La *Cupa* è incentrata anche sulla storia d'amore fra Maria e Vincenzo Mussasciutto, figlio di Tommasino Scippasalute, che altri non è che il pedofilo che assieme alla

moglie Cenzina innescò le disgrazie della famiglia di Innocente. Durante i festeggiamenti in onore della promessa di matrimonio fra i due, il personaggio di Ciaccone diviene il protagonista di una scena di metateatro, in quanto il maiale allestisce, come se si stesse esibendo nel corso della festa, un numero da cabaret, interagendo direttamente con il pubblico presente in sala. Si può sostenere, dunque, che all'interno della *Cupa* sia presente una vera e propria scena degna del teatro di varietà, una scelta che potrebbe essere stata dettata dall'influsso di Raffaele Viviani su Borrelli e, dunque, dall'ammirazione nutrita nei confronti dell'artista la cui prima formazione era avvenuta proprio all'interno dei caffè concerti.

Il clima festoso, però, è incrinato prevalentemente dal sospetto nutrito da Vincenzo di una relazione fra Maria e Innocente e dal verificarsi di un presagio funesto: l'apparizione della pianta del malocchio, l'agave, simbolo di un sentimento destinato a morire rapidamente. Maria e Vincenzo si danno appuntamento nel bosco, per consumare carnalmente il loro amore prima del matrimonio; la giovane, che non può fare affidamento sulla vista, decide di non fidarsi dell'udito per riconoscere Vincenzo, ma dell'olfatto, commettendo un grosso errore: Scippasalute, infatti, perverso e avvelenato da un odio atavico verso la famiglia di Giosafatte, decide di sostituirsi, mediante l'inganno, al figlio e di abusare della giovane. Le ragioni di questa violenta ostilità risalgono alle generazioni precedenti, quando la famiglia di Scippasalute perse il possesso della cava di tufo che passò al padre di Giosafatte. Scoperta la verità, Maria inizia a dare i primi segni di un grave squilibrio psichico che peggiora quando suo padre e il suo fidanzato, a causa di un incidente nella frana, perdono la vita: la giovane non regge dinanzi a tanto dolore e sceglie, emulando la madre, la via del suicidio.

A questo punto, torna in scena Giosafatte, completamente trasfigurato: la sfera si squarcia e, dallo strappo, come da una vagina al momento del parto, ne esce il corpo, ricoperto di corteccia. 'Nzamamorte, il cui nome svela ora tutta la forza del

suo significato, ossia "colui che si fa beffa della morte", è tornato dall'Oltretomba, ha compiuto il suo viaggio nell'aldilà ed è ritornato fra i cavatori. Nel penultimo vango, Giosafatte, ormai consapevole che Innocente sia suo figlio Peppino, si scontra con Scippasalute, che confessa i suoi crimini e finisce per avere la peggio: scagliato sul fondo del palco, nei pressi della grande sfera, viene divorato da alcune bestie, già precedentemente comparse sulla scena, a cui si aggiunge una lonza, simbolo di lussuria, com'è attestato in Dante, il peccato di cui maggiormente Scippasalute si è macchiato. Giosafatte, però, è stremato e cade, all'inizio dell'ultimo vango, nelle braccia di suo figlio Peppino, trasformandosi in un albero ben radicato al suolo, quasi per contrappasso, diventando, ora che la figlia è morta e che Peppino non ha più bisogno di lui, proprio come un padre saldo e responsabile.

La sfera viene spinta da tutti i personaggi defunti, dal fondo del palco fino al suo centro, dove invece viene bloccata dai superstiti, separando definitivamente il mondo dei vivi e il mondo dei morti, segno dell'epilogo che è stato posto a questa dolorosa vicenda.

DALLA VITA DI TUTTI I GIORNI ALLA SCENA. PROVERBI, CRONACHE E RICERCHE SUL CAMPO

Come Borrelli ha espressamente dichiarato, in più occasioni, attraverso una metafora efficace e brillante, «un drammaturgo è e deve essere uno stupratore di storie» (Borrelli in Francabandera 2023), deve, dunque, essere coinvolto carnalmente, fisicamente, in una o più vicende, deve impadronirsene anche con violenza – l'unica forma di violenza ammissibile e fruttuosa –, deve congiungersi con esse e farle sue. Borrelli raccoglie le storie reali che si sviluppano attorno a lui, le riceve con attenzione e le custodisce, fino a sentire l'esigenza, l'urgenza, di raccontarle, di dar voce alla memoria del presente, di trasformare le singole vicende in visioni più ampie.

Il respiro che anima la ricerca di Borrelli e che precede la composizione di un'opera teatrale è, in parte, di matrice antropolo-

gica, in linea con il modo di operare che ha caratterizzato la produzione di Roberto De Simone, il quale, proprio su ispirazione degli studi condotti da Ernesto De Martino nel Sud Italia, si è immerso, nel corso della sua longeva attività, nella cultura e nella storia partenopee, alla ricerca delle radici e dell'identità più intima della popolazione di cui fa parte, riscoprendone tradizioni, patrimonio orale, rituali e canti che un ruolo di rilievo hanno avuto e hanno nella storia e nella vita dei campani.

Gli spettacoli di Borrelli sono spesso ispirati a eventi, estremamente angoscianti, realmente accaduti in una zona ben precisa: quella dei Campi Flegrei, di cui Borrelli è originario. L'appartenenza a questo luogo, afflitto dal bradisismo, acuisce la percezione della morte, che non è vista solo come spauracchio o come categoria filosofica, ma è realmente percepita dagli uomini che sentono l'odore dello zolfo di cui abbondano quelle terre, ricordando loro i pericoli che costantemente corrono. Tutto sembra, infatti, nelle opere di Borrelli, andare incontro alla fagocitante dimensione della distruzione e della morte, la cui familiarità deriva proprio dalla mentalità e dalle tradizioni che caratterizzano i Campi Flegrei e i territori circostanti; si legga, a tal proposito, quanto scritto da Dario Tomasello:

L'esperienza di questo artista flegreo [...] è una *summa* delle tensioni e dei rituali di una napoletanità teatrale, antica e fastosa, minuta e ruvida, rivissuta, a partire dal proprio corpo ora maestro ora votato a una profonda conflagrazione dal male che scava dentro nonostante i suoi contrassegni siano esteriori, da una lingua che c'è, palpita sulla scena, ma appartiene ai morti e scivola, si fa scivolare come colui che la pronuncia, in una preghiera o in una bestemmia, verso la morte (Tomasello 2014: 196).

Tutta questa tragicità che pervade il mondo va rilevata e bisogna trovare il coraggio di farla propria e riproporla sulle scene, trovando il modo più adatto e credibile, che si rapporti sempre al vero e che non tenda mai alla plasticità. Per fare questo, è necessario, in una fase successiva all'ideazione della storia, operare du-

ramente con e sul corpo degli attori, per convertire le parole in azioni, al fine, come scrive De Marinis indicando uno degli scopi principali dei maestri del Novecento, di:

riportare sulla scena la vita, ma quella vera, autentica, lavorando prima di tutto su ciò che costituisce la verità primaria dell'attore, e del suo *bios*, vale a dire la sua realtà corporea. (De Marinis 2000: 190)

La creatività attinge parte della sua forza, dunque, dalla vita di tutti i giorni e dagli esempi, positivi o negativi, di cui si è fatto esperienza; questo è uno dei motivi per cui nella *Cupa* sono davvero numerosi i proverbi e i modi di dire, soprattutto all'interno della prima decade dell'opera, retaggio del patrimonio orale alla base della cultura di un popolo che ricorre a un uso figurato del linguaggio, privilegiando la centralità della metafora. Anche i fatti di cronaca vengono ridotti a tasselli di un puzzle estremamente più complesso, in cui ogni storia si mescola e si fonde con le altre, grazie all'abilità creativa di Borrelli.

Si pensi, ad esempio, alle vicende reali su cui il drammaturgo ha a lungo studiato per poter comporre *La madre. I' figlie so' piezze 'i sfaccimma*: la pubertà precoce della figlia di un contadino campano, negli anni Ottanta, causata dall'ingerimento di ortaggi coltivati con l'utilizzo degli estrogeni, e la storia di un'alcolista che anche, durante la gravidanza, ha continuato a bere, compromettendo il feto e causando dei deficit cognitivi nel figlio. Le due tristi storie si sono intrecciate all'euripidea trama della *Medea* e gli appunti di studio precedenti alla stesura del testo riportano alla luce il processo di ricerca, anche di stampo scientifico, che Borrelli ha condotto su tutti gli aspetti che sono confluiti all'interno della sua opera.¹

Il tema della maternità, centrale nello spettacolo del 2010 e legato alla volontà perversa della genitrice di condannare la propria prole a un destino di deformità e di malattia, è presente anche all'interno della *Cupa*; la madre *in absentia* è sicuramente il personaggio che più incarna que-

1 Le informazioni sono desunte da alcuni appunti inediti messi gentilmente a disposizione da Mimmo Borrelli.

sto aspetto: Bianca, la moglie di Giosafatte, suicidatasi prima dell'inizio della vicenda rappresentata nello spettacolo, che, in uno stato di delirio, sfregia irrimediabilmente la figlia Maria.

Una madre ambigua è anche Rachel, l'oca che, nell'allevare Maria, appare migliore di ogni umana figura materna; tuttavia, paradossalmente, proprio dietro al suo volto si nasconde la vera madre assassina della *Cupa*: nell'ottavo vango, infatti, l'oca racconta che, per far crescere al meglio la bambina, ha addirittura sacrificato la sua reale prole («Aggio abburtuto, Ciacco', figliulille e ova / pe' darle nu sano, robbusto nutrimento»; Borrelli 2023: 204).

La madre maggiormente presente all'interno della *Cupa* è sicuramente Cenzina, una vera e propria strega, che non perde occasione per lanciare le sue maledizioni, segnalando la grande fede che Borrelli ha nei confronti della parola. Il tema della maledizione materna è strettamente connesso al macrotema della paternità, infatti, all'inizio del secondo vango, Giosafatte, sottolineando i diversi significati del termine "padre", racconta, come in una profezia che si autoadempie, che sua madre gli aveva preannunciato la sua incapacità di poter essere, un giorno, un buon padre.

Oltre al reale episodio che è alla base dell'antefatto della *Cupa*, l'opera dal punto di vista dei riferimenti cronachistici, guarda in modo particolare a due fenomeni: il commercio clandestino di organi di bambini e l'inquinamento e la presenza di rifiuti abusivi nella cosiddetta Terra dei Fuochi. Per quanto riguarda il primo problema sociale, Borrelli è partito inizialmente da una precisa storia reale, avvenuta negli anni Novanta, quando due uomini napoletani, in combutta con un ucraino, diedero vita a un giro di prostituzione di donne dell'Est finalizzato al concepimento di bambini da vendere, su cui successivamente ha voluto, per caricare negativamente i toni della storia, innestare anche l'aggravante del traffico di organi. Molti dei cavaatori di tufo della *Cupa*, infatti, su tutti Giosafatte, sono invischiati in questa illecita attività e il personaggio di Biagio Settanculo, ex amante di Vincenzo, è uno

dei figli nati da questi rapporti malsani e finalizzati alla vendita dei bambini.

Partendo da alcuni macrotemi che Borrelli vuole sviluppare, egli sceglie alcuni soggetti da intervistare, che possono permettergli di comprendere meglio la *formamentis* con cui plasmerà i suoi personaggi e il contesto culturale e sociale in cui immergerli. Alle interviste segue, com'è ovvio, il processo di sbobinatura e di riscrittura, ponendo notevole attenzione al modo in cui ogni singola parola viene pronunciata e a come ogni concetto viene espresso, poiché la sonorità e la fede in quanto viene detto devono essere recepite in profondità da Borrelli, per cercare di riproporre il loro portato all'interno della sua scrittura. Il modo di esprimersi degli intervistati, infatti, rappresenta una sorta di partitura sonora a cui rifarsi nel momento dell'elaborazione delle battute, in vista della loro esecuzione ad alta voce. Per comprendere meglio questo aspetto alla base del suo lavoro, si può fare riferimento a un passo specifico della *Cupa*, ossia il canto intonato da tutti i personaggi all'inizio del secondo vango dello spettacolo.

L'incipit di questo canto («Na bbotta ccà, na bbotta llà»; Borrelli 2023: 40), che diviene una sorta di ritornello ripetuto da Giosafatte, è costituito da un'espressione proveniente da un'intervista condotta da Borrelli a un cavatore dei Campi Flegrei, Biagio Della Ragione (Ivi 477), che racchiude il segreto del suo mestiere e della sua arte. Grazie all'esperienza acquisita nel tempo, egli aveva sviluppato l'abilità di trovare i punti esatti della cava di tufo su cui applicare l'intaglio, senza provocare delle frane. Una volta individuato il perimetro del blocco di tufo, infatti, i cavaatori iniziavano a picchiare la superficie, attraverso una serie di movimenti scanditi da un preciso ritmo corporeo che dava origine a uno schema ritmico composto da suoni regolari; dopo averlo staccato, continuavano a intagliarlo fino a ottenere una serie di blocchi di minor dimensione, per mezzo di una ripetizione di gesti che dovevano essere necessariamente sempre più precisi al fine di ricavare pietre della stessa misura. La competenza del signor Biagio derivava da un apprendimento tut-

to fisico, dalla capacità di aver osservato gli altri cavatori più anziani ed esperti di lui e di aver saputo inscrivere nella propria memoria corporea le azioni e le tecniche che vedeva compiere, riuscendo a ripeterle e a trasmetterle di generazione in generazione: si tratta a tutti gli effetti di quello che, nell'ambito dei *Performance Studies*, viene chiamato "comportamento recuperato" (Schechner 2018: 81). La metafora del cavatore di tufo per indicare l'attore teatrale scatta immediatamente, come sottolineato dallo stesso Borrelli, in virtù proprio della natura artigianale di entrambi i mestieri: il teatro «lo impari solo guardando e replicando il gesto della polvere del fare: in azione, suono, corpo e voce» (Borrelli 2023: 479). I gesti che affiorano nel ricordo del cavatore di tufo finiscono per ispirare a Borrelli il ritmo e la musica del canto intonato da 'Nzamamorte che, in tal modo, cercano di riprodurre proprio il suono che proviene dall'incontro fra il martello e il tufo, dai colpi inferti ai blocchi dai cavatori, il cui lavoro faceva propagare una precisa melodia che risuonava in tutta la cava.

A sostegno della metafora che connette i cavatori agli attori, sempre in questo canto, è la strofe intonata da tutti i personaggi della *Cupa*, all'interno della quale si sottolinea l'uso della voce per modellare i blocchi di pietra e di tufo: «Spaccar pietre è la mia croce, / le livello con la voce» (Ivi 42) esclama, infatti, il coro, rimarcando la centralità della voce, considerata strumento di lavoro per eccellenza. La voce sembra così essere rivestita di una forza quasi tellurica, che proviene dalle viscere di un corpo/terra, e che ha la necessità di scatenarsi come una colata di fango inarrestabile.

Non a caso, Giosafatte, nell'intonare questo canto rituale, emette subito un'invocazione, proprio come gli aedi facevano con le muse, rivolta, però, direttamente alla pietra di tufo: «Ohi preta 'i tufo, viene a mmé!» (Ivi 40). Siamo di fronte a un'espressione ambivalente che ancora una volta instaura una metafora, che coinvolge in prima persona lo stesso Borrelli, fra i cavatori e, in quest'occasione, i poeti, in quanto rimanda sia alla ricerca di ispirazione come processo esterno

che viene dato in dono da una presenza soprannaturale a un artista che all'operazione pratica di estrarre un blocco di tufo. Si tratta di un lavoro che coincide, per i cavatori, con il loro stesso destino a cui non ci si può non sottomettere, come si fa per un'entità superiore dinanzi alla quale bisogna prostrarsi; questo fa presupporre l'esistenza di una vocazione che ha sede anche nell'animo di Borrelli, che non può rinnegare la sua natura al servizio della creatività e della creazione. In tal modo, si instaura un'ulteriore equivalenza che porta a una coincidenza fra poeta e attore; il cavatore di tufo, infatti, non è solo il simbolo dell'attore, ma anche dell'autore, in quanto la cava rappresenta la macrostoria iniziale da cui Borrelli dovrà estrarre le vicende alla base della sua opera, che corrispondono ai blocchi di tufo ricavati grazie al lavoro dell'operaio.

LA FINE MOLTEPLICE DI GIOSAFATTE 'NZAMAMORTE

Dagli appunti di Borrelli, si evince che, all'inizio della progettazione della *Cupa*, l'opera avrebbe dovuto intitolarsi *Piatate. Favola di un uomo che diventò un albero*, in cui domina un contrasto fra parola dialettale e sottotitolo in lingua italiana; mentre, in un secondo momento, quando alla mente di Borrelli si affacciò la volontà di valorizzare l'ambientazione e il valore allegorico delle cupe, la parola "pietà" venne spostata nel sottotitolo (*La Cupa. Piatate per un omo che divinne albero*), per poi essere definitivamente eliminata (materiale inedito, per gentile concessione dell'Autore). Il tema della pietà, sebbene non balzi immediatamente agli occhi dello spettatore, è una sorta di filo rosso all'interno di tutto lo spettacolo, che viene reso esplicito, nel primo vango, dalle parole di Ciaccone, il quale, facendo eco al Dante della *Commedia* che incontra per la prima volta l'anima di Virgilio (*Inf. I, v. 65*), esclama: «Pietà! Piatate! Pentecoste e miserere!!». Nell'ottavo vango della seconda decade, quando ormai la tragedia si sta per consumare totalmente, è Innocente a urlare nuovamente questo termine, in una delle poche occasioni in cui questo personaggio si abbandona all'uso del dialetto flegreo:

«Io che ho cercato mamma, sorella e ppate. / E nel trovarti ora... li perdo... piatate» (Borrelli 2023: 424). “Piatate” rima, non a caso, con “ppate” (“padre”), termine con cui è legato anche da un rapporto di evidente consonanza, sancendo così la stretta connessione fra il sentimento della pietà e la paternità.

Si tratta della scena successiva al momento dell’agnizione, quando Giosafatte non riesce a sopportare l’effetto sconvolgente scaturito dalla rivelazione di Peppino e non può tollerare di aver ritrovato il figlio tanto pianto proprio nel momento del suo trapasso. Poco prima, Giosafatte aveva declamato a Innocente una poesia, costruita sull’anafora, che si incontra nella maggior parte dei versi, della parola “paura” (Ivi 414-417): si cerca, infatti, di sviscerare il significato del termine e di analizzare le diverse declinazioni del sentimento provato, espresso attraverso una serie di metafore, strutturali e ontologiche.

Proprio la paura e la pietà, su cui si concentrano in questo passaggio i personaggi di Innocente e di Giosafatte, sono i due stati emotivi che più destavano le preoccupazioni di Platone e alimentavano la sua ostilità nei confronti della poesia e del teatro, una concezione che guardava alle emozioni come a un pericolo per l’integrità del cittadino della *polis* e che ha influenzato diversi pensatori nel corso dei secoli. Con Borrelli siamo in una posizione diametralmente opposta rispetto alla visione platonica, maggiormente aderente a quella di Artaud, e che si appella proprio alle emozioni per far funzionare davvero il teatro. Non è un caso, allora, che questi due sentimenti siano particolarmente messi in evidenza, quasi a dover costituire le reazioni principali nell’animo dello spettatore che, atterrito e compassionevole, può essere aiutato a guardare in faccia i mali del mondo, a prenderne consapevolezza, ad avere un atteggiamento empatico verso gli altri e a cambiare la propria prossimità.

L’altro sentimento forte della *Cupa* è la gelosia, che è anche il motore di numerose agitazioni che fanno scontrare i personaggi, la patologica e perversa condizione emotiva che Borrelli recupera, con buona probabilità, da uno dei suoi modelli tea-

trali europei per eccellenza, ossia da William Shakespeare e, in modo particolare, dall’*Otello*.

La Cupa, d’altronde, è un viaggio condotto per le diverse diramazioni del peccato, ammesso anche dai numerosi personaggi, che rappresenta il tema principale che aleggia su tutta l’opera, sin dall’antefatto; al peccato, nella maggior parte delle occasioni, è legato il senso di colpa, che dovrebbe essere la naturale conseguenza della gravità degli errori commessi. Nel secondo vango, in preda a un dionisiaco delirio, Giosafatte confessa, seppur in modo confusionario, il suo sbaglio imperdonabile, la sua disattenzione trasformata in un vortice di tragedie, che una dopo l’altra si sono susseguite da quel momento in poi: nel ricordare le sue vicende, Giosafatte si stringe in un abbraccio che rievoca l’ultimo gesto di affetto nei confronti dei figli, mai più rivisti. L’atroce disperazione di questo padre, che ha poi rinnegato la sua natura, è rappresentata dalla metafora del dissesto della cava, in quanto la confessione di quest’uomo massiccio e rude, che nasconde delle gravi empietà, altro non è che «il primo crollo emotivo di una frana che coinvolgerà a uno a uno ogni personaggio in pomice della vicenda» (Ivi 65).

Giosafatte non è, di fatto, un uomo malvagio, anzi, prima dello sfascio a cui è andata incontro la sua famiglia, egli era una persona altruista e corretta: è proprio il senso di colpa, misto a un dolore ingestibile, a condannare il suo animo alla morte. Sebbene sia chiamato ’Nzamamorte, per sottolineare la sua superiorità alla morte stessa, che, effettivamente, riesce ad aggirare, mediante la trasmutazione corporea, Giosafatte, in realtà, è morto da molto tempo: lo strazio che ha dovuto vivere ha consumato del tutto la sua anima, mettendo fine a ciò che era. Giosafatte, nella *Cupa*, soprattutto nella prima decade, quando a tutti gli effetti è ancora vivo, appare come un defunto che si aggira in una dimensione allucinata e infernale: fisicamente prova a sopravvivere, interiormente il suo io è stato volutamente tradito e annientato. Come per contrappasso, proprio dopo la sua morte, avvenuta a causa della frana che lo ha travolto, Giosafatte è molto più

presente in scena e il personaggio è anche più presente a sé stesso: non si è accorto del patimento che stava sconvolgendo la figlia Maria, mentre era ancora in vita, e ora, che entrambi sono morti, vuole invece comprendere cosa le sia successo e chi le abbia fatto del male, per poterla vendicare. Il suo essere sempre in ritardo, proprio come era accaduto molti anni prima quando sarebbe dovuto andare a recuperare in tempo i suoi figli lasciati da soli sull'isola di Procida, è un difetto che lo tormenta fino al suo ultimo respiro e che l'ultimo verso della *Cupa*, pronunciato da Innocente/Giuseppe sottolinea («tu mi abbandoni adesso come allora»; ivi 469): Giosafatte ha saputo riconoscere il figlio, ma, anche questa volta, lo ha fatto quando era troppo tardi, rendendo definitivamente impossibile ogni lieto fine.

Gli esiti a cui il senso di colpa può condurre sono molteplici: nel suo caso, egli ha deciso di seppellire la persona che era stata fino a quel momento e di votarsi completamente al male, per sentirsi coerente con il danno irrimediabile che aveva causato. Non si tratta di uno strano modo di espiare le proprie colpe, ma di una studiata punizione allo scopo di sgretolare completamente la sua identità, di rinnegare il suo passato e di farsi assorbire del tutto in quella spirale di crudeltà che, in cuor suo, lui stesso aveva originato. Eppure, non passa giorno in cui Giosafatte non sia sbranato dal pentimento, non sia divorato, proprio come accadrà concretamente a Scippasalute, dalla ferocia dei ricordi, bestie immateriali che vivono nell'uomo e che non può scacciare via. Solo attraverso la continua imprecazione bestiale, tipica del modo di esprimersi di Giosafatte, sembra potersi sprigionare una parte di questa collera contro sé stesso e il mondo.

Oltre alla malattia dell'anima che lo tiene prigioniero, Giosafatte è realmente ammalato anche nel fisico, infatti un cancro sta consumando il suo corpo, mentre la sua voce, ancora possente, ma rauca e profonda, è alterata dai crepitii respiratori che continuamente emette. Il suo tumore è al polmone, aspetto che guida il movimento dell'attore (Mimmo Borrelli) che lo interpreta e che lo spinge a portarsi ripe-

tutamente la mano al petto, sottolineando ancor più il suo affaticamento e la difficoltà respiratoria. Borrelli, in nota, nell'edizione a stampa, scrive che il rantolio del personaggio altro non è che la manifestazione somatica causata dai peccati che ha commesso e che non ha mai saputo elaborare, stabilendo una connessione forte fra l'ansito del personaggio e il suo «passato asmatico di un orrore che toglie il fiato, la vita e la parola» (Ivi 59). Viene sottolineata, attraverso questa annotazione, il nesso fortissimo esistente fra fiato-vita-parola; l'emissione sonora è intimamente connessa al respiro e in assenza di respiro la vita non può manifestarsi, la voce – che veicola la parola – è la manifestazione dell'esistenza stessa: non a caso, è un vagito, suono più volte udito nella *Cupa*, a rappresentare il momento del nostro ingresso nel mondo.

ALLEGORIE DI UN INFERNO, A FACCIA A FACCIA COL PECCATO

Il peccato è così tanto alla portata di mano dell'uomo che commetterlo è facilissimo, motivo per cui tutti i personaggi, in un modo o nell'altro, chi più e chi meno, sono tormentati da una macchia che si estende nel loro animo. D'altronde, se il peccato è la condizione naturale dell'uomo, inevitabile è il desiderio di cedere al suo potere. I temi-peccati della *Cupa* sono veramente numerosi e alcuni di essi sono sviscerati mediante la personificazione in uno o più personaggi, mentre altri sono lasciati sullo sfondo.

Su ammissione dello stesso Borrelli, nel suo processo creativo non c'è spazio per i cosiddetti personaggi secondari: infatti, nella *Cupa* si incontrano personaggi con un ruolo minore rispetto ad altri, ma mai semplici comparse; inoltre, in analogia con la visione teatrale di Raffaele Viviani, a cui il *modus operandi* del drammaturgo flegreo sembra essere molto collegato, nella messinscena dell'opera di Borrelli non emerge soltanto un attore, ma la collettività di tutti gli attori, il complesso della compagnia che vede un'equa distribuzione dei ruoli e delle attività, al punto che è anche arduo individuare la parte del protagonista della vicenda.

Proprio in virtù di questo, i personaggi che, in scena, appaiono di meno, hanno un profondo spessore psicologico e, a dispetto della minore azione, sono ben elaborati dal punto di vista della loro storia e del significato di cui si fanno portatori: essi sono soprattutto *exempla* perfetti dei peccati indagati nella *Cupa*. Nel quinto vango della prima decade, infatti, quando ha inizio il confronto con le singole perversioni, a prendere inaspettatamente la parola è il personaggio di Sciarmazappe, crollato al suolo e poi rimessosi in piedi. Il suo racconto autobiografico si intreccia con dei giudizi universalmente validi e applicabili all'umanità intera, delle battute che seguono l'andamento e l'incisività tipici dei mantra, in cui viene espressa la dannazione che è insita nella natura dell'uomo, quest'essere imperfetto che è stato insudiciato, ancora prima di nascere, dalla propensione al vizio e alla malvagità.

Se il quarto vango, si era chiuso con il ricordo di un contrasto fra due famiglie, da cui discendono i giovani innamorati Maria e Vincenzo, quasi un'allusione alla famosa tragedia shakespeariana *Romeo e Giulietta*, il quinto richiama alla memoria *The Tempest*, in quanto Sciarmazappe ha fatto in modo che l'imbarcazione su cui viaggiava suo fratello naufragasse per poter ottenere i soldi dell'assicurazione, da utilizzare per giocare d'azzardo. La sua confessione è accompagnata dal suono in sottofondo delle monetine che cadono dalle macchinette e, proprio come questi pezzi di metallo che scendono uno dopo l'altro, così fanno i peccati: da un vizio, che è quello dell'apparentemente innocuo gioco, deriva, infatti, qualcosa di ben più grave, un crimine vero e proprio. Il suono delle monetine si accompagna all'emissione di un verso da parte dell'attore, il cui corpo è piegato in avanti, la cui schiena è inarcata come quella di uno schiavo che non può trovare liberazione alcuna se vuole continuare a (sopra-)vivere; ingobbato, l'attore ruota su sé stesso a simboleggiare il *loop* infinto che deriva dal gioco d'azzardo, la spirale crudele in cui è rimasto invischiato.

Nessuna pietà nemmeno verso sé stesso: in preda a un istinto di puro masochismo, Sciarmazappe si tagliò un piede, al

fine di ottenere un risarcimento in termini economici, e, dunque, dal quel momento, lo stigma del suo vizio è rimasto impresso per sempre nel suo corpo. Riprendendo una citazione di Richard Schechner, «giocare significa creare mondi attraverso l'illusione e persino la menzogna» (Schechner 2018: 173), un'affermazione valida per Sciarmazappe, il quale dichiara di vivere una storia d'amore, percepita come reale, con le macchinette, verso cui prova un eros che è tutto carnale e che sente il bisogno corporale di soddisfare. L'amplesso che ne deriva procura un piacere che inghiotte il soggetto immerso in quest'esperienza totalizzante e, non a caso, il personaggio dice di essere in uno stato di «trance» (Borrelli 2023: 126), una condizione in cui il soggetto abdica al suo ruolo attivo per divenire completamente passivo.

Altre metafore sgorgano nel discorso di Sciarmazappe, come a dimostrare l'impossibilità di cogliere e descrivere la dimensione peccaminosa da cui l'uomo è generato e, assieme a essa, la definizione dell'esistenza:

Nuje simme nate già cu' 'u difette accomma
'i machine chell' 'incidentate, me capite?!
Pure si ce puorte add' 'u carrozziere assomma
'a botta 'a sotto... 'a tenimme sempe a vita.
'A vita è prote nu sisco smammulate (Ivi 126).

La vita è, dunque, un fischio stonato: in linea con l'attenzione che Borrelli porge nei confronti del suono, al fine di ricercare e di ricreare un dizionario che rispecchi e rispetti la dimensione fonica che viene esperita nella realtà di tutti i giorni, si attinge proprio a un'immagine sonora, per giunta negativa, per riuscire a riprodurre il concetto dell'esistenza. Sciarmazappe, nonostante questo delirante monologo, prende consapevolezza che l'unico spiraglio di salvezza, l'unica strada per la liberazione dalla schiavitù della sua mente, è andare incontro alla morte, mettendo così finalmente a tacere il rumore fastidioso della vita.

Analogo è il trattamento riservato da Borrelli verso il personaggio di Pacchiarano, marginale nello svolgimento della vicenda: significativa è, proprio in tal senso, la decisione del drammaturgo

di consegnare a lui l'ultima azione dello spettacolo, ossia la deposizione del mazzo di fiori sotto la croce issata sul palco da Giosafatte. Pacchiarano, sempre nell'ottavo vango, durante la notte che segue ai festeggiamenti – quindi, seguendo il tempo dell'azione, poco dopo la confessione di Sciarmazappe – vaga nel bosco finché non incontra Ciaccone, che, con degli acuti versi animaleschi, si scaglia contro di lui. Pacchiarano è evidentemente ubriaco e indica ripetutamente, con espressione compiaciuta, le sue parti intime al maiale, che viene invitato ad avvicinarsi a lui. Senza che nessuna parola venga proferita, vengono mimati dei gesti che simulano un rapporto sessuale, rifiutato, a un certo punto, dallo stesso Ciaccone, che si allontana urlando. Pacchiarano lo insegue e abusa di lui, portando avanti una volgarissima discussione che, accompagnando quest'atto di zoerastia, rende pubblica la difficoltà umana di trattenere i propri impulsi.

Dopo essere riuscito nuovamente a svincolarsi dalle grinfie dell'uomo, Ciaccone diviene il suo improvvisato confidente, che, nell'ascoltare la sua storia, si porta i pugni sugli occhi, con un'espressione da cui trapela una profonda pietà; continua così, all'interno della *Cupa*, questa scia di ammissioni infernali dei propri peccati: è il turno della confessione dell'uxoricidio commesso da Pacchiarano. Per motivi di gelosia, l'uomo sciolse la moglie nell'acido e lo versò proprio sulla montagna, dove sorge la cava, rappresentata dalla grande sfera posta sul retro del palco. È in questo momento che Ciaccone infierisce sul suo dolore, ingiuriandolo e chiamandolo «curnutu!!» (Ivi 212); all'udire questa offesa, Pacchiarano, sempre alticcio a causa dell'alcool, si rende conto che il maiale ha parlato, dando inizio a un siparietto comico, in cui l'animale si prende il gioco di lui e i due interagiscono come in un'allucinata visione scaturita dall'ebbrezza, che si dissolve con la loro uscita di scena.

Nel vango successivo, si assiste a una nuova confessione; tuttavia, in questo caso, le colpe dichiarate dal personaggio di Biagio Settanculo sembrano ricadere di più su altri soggetti e, addirittura, finiscono per far apparire il peccatore in questio-

ne come l'unica vera vittima delle azioni che lo hanno riguardato in prima persona. Il teatro di Borrelli, infatti, rammenta ai suoi spettatori che la violenza è sempre un peccato, non solo quando la si commette, ma anche quando si è semplicemente testimoni, e addirittura anche quando la si subisce, poiché essa infetta il corpo e la mente della vittima, condannandola a un supplizio senza fine.

Con la mano all'altezza del ventre, che appare come il punto nevralgico da cui si propaga il dolore, Biagio racconta, piegandosi poi sulle ginocchia, come se fosse incapace di reggere al peso del ricordo carico di sofferenza, di essere stato costretto a essere sodomizzato dai marinai che, per non dichiarare la loro omosessualità, preferivano avere rapporti con dei ragazzini di nascosto.

Settanculo sale su un ceppo di legno, posto all'estremità del palco, mentre gli altri personaggi sono sparpagliati al centro e vicino la sfera, come se il coraggio di dire finalmente la verità e di accusare i crimini altrui lo avesse innalzato in una posizione di temporanea superiorità, quantomeno morale. Mentre emergono i particolari di quest'ulteriore storia scabrosa, Scippasalute aumenta il movimento con cui spesso indica con le mani la zona pelvica, immagine che fa pensare a uno stato d'eccitamento provocato dall'ascolto dei dettagli di quanto narrato.

È proprio Tommasino Scippasalute, come svela il suo nome, il personaggio designato a infliggere dolore a tutti coloro che incontra sul suo cammino, dunque è facile, in questo caso, riconoscere il vero antagonista della storia, che, nonostante gli errori e i crimini commessi da quasi tutti i personaggi, si riconosce chiaramente, in tutta la parabola della *Cupa*, come un uomo malvagio e privo di scrupoli. Sono tanti i peccati che incarna: la lussuria declinata nelle sue diverse e aberranti sfaccettature, la violenza verbale e fisica che sfocia in numerosi omicidi, la vendetta, la menzogna, la goduria nel vedere il dolore altrui. Ogni movimento del suo corpo è metafora della violenza che desidera sfogare sugli altri, infatti, come indicato da Borrelli (Borrelli in Maselli 2019), Scippa-

salute gesticola come un atleta che pratica judo e che spinge lo sportivo ad afferrare il nemico e a riversarlo a terra: non è un caso che il personaggio della *Cupa*, in molti dei suoi combattimenti, metta al tappeto l'avversario.

Il quarto vango della prima decade, si conclude con il monologo di Scippasalute, che è accompagnato da un continuo movimento sinuoso delle braccia, come a disegnare per aria delle circonferenze, ed è inframmezzato dal gracchiare dell'oca Rachela che commette, a un certo punto, l'errore di avvicinarsi all'uomo. Fra le perversioni di Scippasalute rientra anche la zoerastia e, infatti, i suoi gesti non lasciano dubbi: egli non esita a violentare Rachela, sodomizzandola semplicemente per appagare i suoi istinti carnali.

Il corpo di Scippasalute, anche nelle altre scene, in cui ancora non è chiara la sua indole né sono ancora resi manifesti i suoi crimini, d'altronde, non fa altro che rimandare a un'idea di istintualità incontrollata, a una depravazione aberrante che guida ogni suo comportamento; egli, infatti, non fa altro che indicare con le sue mani gli organi genitali, cercando anche di spingere spesso in avanti la zona pelvica. I gesti dell'attore che interpreta Scippasalute sono, dunque, una metafora corporea delle abitudini scellerate del personaggio, un'allusione che probabilmente Borrelli vorrebbe che fosse colta, ancor prima della narrazione e della rappresentazione, dal linguaggio del corpo.

Esattamente come in questa scena occupata dal monologo di Scippasalute, all'interno del settimo vango, quando l'uomo premedita l'abuso ai danni di Maria, le luci diventano rosse, indice del nuovo tragico episodio che sta per consumarsi. La violenza è rappresentata in scena attraverso l'immagine di Scippasalute che, vicino alla sfera, tira la lunghissima agave, comparsa sul palco durante i festeggiamenti, pianta che diviene emblema dell'organo sessuale maschile; la donna, invece, si muove a ritroso sul palco, seguendo l'andamento del Malocchio/fallo, e, dopo aver ammesso di voler cedere alla passione prima del matrimonio, emette dei vocalizzi, gemiti che potrebbero essere intesi di dispera-

zione ma anche di eccitazione. Una voce acusmatica, dal suono chiaro e cristallino, che è riconducibile a Scippasalute, pronuncia una sorta di poesia, carica di espliciti riferimenti sessuali, cadenzata dall'anafora della parola "severa" (ossia "selva", con riferimento alla foresta in cui avviene l'abuso, ma anche alla peluria dell'organo genitale femminile; potrebbe anche essere presente un'allusione dantesca all'incipit del primo canto della *Commedia*, per simboleggiare la dimensione del peccato in cui Scippasalute è pienamente immerso). Il ritmo con cui viene pronunciato il testo diviene sempre più rapido e incalzante, simulando con l'andamento della voce i movimenti del corpo durante la consumazione del rapporto; l'accelerazione corrisponde ai sussulti di piacere, man mano più frequenti, di Maria.

«Severa re sta cupe, / si' ghiuta 'mmocca 'u lupe» (Ivi 196): pronunciando questi ultimi due versi, con una voce distorta, rallentata e maggiormente inquietante, sul palco, il corpo di Maria è oramai vicino a quello di Scippasalute, che lei crede essere Vincenzo. L'uomo la stringe, dinanzi alla sfera, e la donna, ingenuamente, sorride, beata per l'atto d'amore che pensa sia stato consumato, felice per questa performance liminale (Schechner 2018: 132), cui attribuiva grande importanza, che ha segnato un passaggio identitario che sancisce la fine della sua purezza infantile. Il buio totale cala, così, sulla scena.

Scippasalute è anche emblema di un mondo dominato dal patriarcato e afflitto dal fenomeno della violenza perpetrata soprattutto ai danni delle donne: Cenzina e Maria sono, infatti, succubi del potere maschile, che è incarnato, in realtà, anche da altri personaggi, come Giosafatte e, che, in parte, riguarda addirittura, lo stesso Innocente.

Sebbene il desiderio che muove Scippasalute è quello di riappropriarsi della cava di tufo, alimentato da una profonda sete di vendetta, come si viene a scoprire dalle parole del suo monologo, è solo in punto di morte che il personaggio racconterà nel dettaglio la sua mutazione totale, la sua decisione di abbracciare, senza possibilità di redenzione, il male. Qui sta la vera

differenza rispetto a Giosafatte e ad altri personaggi, che pure, a causa di vicende dolorose, si sono abbandonati all'immoralità e al crimine: Scippasalute non ha nessun moto interiore di rimorso, non si pente mai. Ed è proprio per questo motivo che, al contrario di quello che si prova nei confronti di altri personaggi, nonostante i loro errori e le loro colpe, anche gravi, il fruitore dell'opera difficilmente prova dispiacere o pietà verso Scippasalute, anzi, nel momento del suo cruento trapasso, viene addirittura pervaso da quello che lo studioso di Scienze cognitive Fritz Breithaupt chiama «sadismo empatico», ossia uno stato di piacere che si prova dinanzi al dolore che affligge il cattivo di una storia (Breithaupt 2015: 440).

Nel nono vango, infatti, Scippasalute espressamente dichiara, con una metafora che si lega ancora una volta al mondo tellurico, che il suo «cuore impietrito è più duro di una mazzuola». Senza timore di morire, accecato com'è dall'odio, rievoca il momento esatto in cui ha detto per sempre addio a ogni buon sentimento: il momento della morte della madre, l'ultima volta in cui pronunciò una parola «d'amore» (Borrelli 2023: 445).

Il penultimo atto della *Cupa*, in cui avviene il confronto/scontro tra Scippasalute e Giosafatte, riporta nuovamente alla mente del fruitore il debito di Borrelli nei confronti di Shakespeare, in quanto la tensione che ha aleggiato in tutta l'opera esplose nell'opposizione e nell'odio ancestrale fra due famiglie, in modo molto simile al contrasto familiare che percorre la tragedia di *Romeo e Giulietta*. Tommasino, dopo la perdita della cava da parte della sua famiglia, passata nelle mani del padre di Giosafatte, aveva assistito alla morte di entrambi i genitori, i quali, per poter sopravvivere, avevano dovuto sottomettersi a un lavoro durissimo nella cava, rimettendoci entrambi la vita. Ecco perché tutto il male della vicenda ha origine proprio nella cava. Con un'intensa metafora, intrinsecamente collegata al tema del vuoto, della ferita e dunque delle stesse «cupe», Borrelli fa pronunciare a Scippasalute una battuta che esprime alla perfezione quello che avvenne nel suo animo, un'esperienza che,

inevitabilmente, era anche carnale: «un dirupo / a voragine, nel mio corpo, si aprì e non ne sono più uscito» (*Ibid.*).

È così che, come per la mutazione di Giosafatte, anche per Scippasalute avviene una trasformazione, una trasfigurazione, nel cuore, nella mente e nel fisico, descritto attraverso una fitta rete di immagini e di metafore dall'inedita potenza evocativa; ecco come viene raccontata dallo stesso Tommasino quella che può essere considerata a tutti gli effetti la sua performance trasformativa:

Ghiette 'areto Torrecaveta e me menaje
a mmare ggìa scurrenno acqua salata
pe' tutte parte, prote a llane addo' ce steva,
'u sfoco r' 'u scannaturo, u lagno r' 'a spilata
del mattatoio delle bufale ca tigneva
'i n'atu culore, u mare, onna pe' cresta:
ca 'ncuorpo a miche steva già 'ntempesta!!
Assumaje ra mare e tutte quanto fujevano,
comme si fossere visto nu satana pacchiano,
tignuto 'i russo cu ll'uocchie ca sparevano;
ma ll'unico ca se fermaje e paraje annanto
fuje nu criaturo, ca rerenno me salutaje.
Anco' cchiù russo me facette, perché tanto
nu pesce tuosto ascette e m'arrapaje. (Ivi 444
e 446).

Anche in questo passaggio, si assiste a una lingua che rimanda costantemente alla sfera del corpo e all'incontrollabilità degli impulsi sessuali (come si nota dalla metafora del pesce per indicare l'organo sessuale maschile e la sua eccitazione); inoltre, si nota, ancora una volta, l'elaborazione della letteratura esistente su Lucifero, scagliato verso il basso, sulla terra (come Scippasalute che si getta a capofitto da una rupe), e incagliatosi, nel racconto dantesco, nel fiume ghiacciato del Cocito, immagine che viene rievocata dal mare in tempesta in cui si tuffa Scippasalute.

Questo tuffo nel passato da parte di Scippasalute rievoca anche un altro fra i tanti temi su cui Borrelli riflette nella *Cupa*, ossia la memoria, da cui l'uomo sembra non avere via di scampo, finendo per inficiare e compromettere anche il suo futuro, e che, pertanto, più che un valore positivo, rappresenta una dimensione fangosa e oscura in cui è facile restare invischianti. La stessa cava e le sue componenti

rappresentano un'efficace metafora della memoria, in quanto i ricordi altro non sono che blocchi di tufo i quali, un giorno, potrebbero portare alla luce una grande quantità di detriti, i cosiddetti scheletri nell'armadio di ogni persona, causando una frana da cui è difficile salvarsi:

Memoria, la quale se scavata, come i blocchi che di giorno in giorno vengono estratti dalla sua [di Giosafatte] cava restituendone, in calce morta, cadaveri, potrebbe esplodere e franare in modo dirompente (Ivi 23).

BIBLIOGRAFIA:

- Artaud A., 2000, *Il teatro e il suo doppio*, Torino, Einaudi, 2000;
- Borrelli M., 2023, *La Cupa. Fabbula di un omo che divinne un albero*, Milano, La nave di Teseo;
- Breithaupt F., 2015, *Empathic Sadism: How Readers Get Implicated*, in AA. VV., *The Oxford handbook of Cognitive Literary Studies*, a cura di L. Zunshine, Oxford, Oxford University Press, pp. 440-459;
- De Marinis M., 2000, *In cerca dell'attore. Un bilancio del Novecento teatrale*, Roma, Bulzoni;
- Maselli M., 2019, *Fare teatro significa sacrificarsi per qualcuno. Intervista a Mimmo Borrelli*, in «teatrocritica», disponibile al link: <https://www.teatrocritica.net/2019/10/fare-teatro-significa-sacrificarsi-per-qualcuno-intervista-a-mimmo-borrelli/>;
- Ranzini P., 2020, *Corpo, sensi e realtà nel teatro italiano del nuovo millennio*, in «Itinera», n. 19, pp. 152-173;
- Schechner R., 2018, *Introduzione ai Performance Studies*, a cura di D. Tomasello, Imola, Cue-Press;
- Sommaiole P., 2017, *Miti, onde e fiamme nel teatro di Mimmo Borrelli*, in AA. VV., *Del Performativo. Reti, corpi e narrazioni*, a cura di C. M. Laudando, Perugia, Morlacchi, pp. 171-188;
- Tomasello D., 2014, *La drammaturgia italiana contemporanea. Da Pirandello al futuro*, Roma, Carocci.