

SINESTESIE ONLINE

SUPPLEMENTO DELLA RIVISTA «SINESTESIE»

ISSN 2280-6849

A. XIV, n. 46, 2025 – SPECIALE ATTI DEL CONVEGNO «A KIND OF MAGIC: VISIONI E DECLINAZIONI INTERDISCIPLINARI DEL MAGICO» (TORINO, 29-31 MAGGIO 2024)

La magia del baratro. Il teatro di Mimmo Borrelli e le metamorfosi mostruose della 'Cupa'

The magic of chasm. Mimmo Borrelli's theater and the monstrous metamorphoses of 'La Cupa'

ANNALUCIA CUDAZZO

ABSTRACT

Il contributo, dopo una premessa sulla scaturigine magica del teatro, con riferimento in modo particolare alla visione di Eduardo De Filippo, si sofferma sull'attività dell'attore, drammaturgo, regista e poeta Mimmo Borrelli. Il saggio propone, nello specifico, un'analisi delle vicende dell'opera La Cupa. Fabbula di un omo che divinne un albero, dimostrando come il mondo creato da Borrelli, abitato da creature ai limiti della mostruosità, altro non è che lo specchio della degenerazione odierna.

The essay, after a premise on the magical origin of theatre, with particular reference to Eduardo De Filippo's perspectives, explores the activity of actor, playwright, director and poet Mimmo Borrelli. The paper proposes, specifically, an analysis of the story of La Cupa. Fabbula di un omo che divinne albero, showing how the world created by Borrelli, populated by creatures bordering on the monstrous, is the mirror of the today's society.

PAROLE CHIAVE: *Borrelli, teatro, mostruosità*

KEYWORDS: *Borrelli, theatre, monstrous*

AUTORE

Annalucia Cudazzo è assegnista di ricerca in Discipline dello Spettacolo presso l'Università del Salento. Ha conseguito il Dottorato di ricerca in "Scienze Cognitive – Teorie e tecnologie sociali, territoriali, dei media e delle arti performative" dell'Università di Messina, dove è Cultrice della materia in Storia della performance e del teatro. Ha pubblicato in riviste di settore e in volumi miscellanei. È nel comitato editoriale della rivista «Mantichora. Italian Journal of Performance Studies».
annalucia.cudazzo@gmail.com

La matrice magica pervade da sempre il teatro, preservandone un intimo segreto che nessun intreccio né teoria alcuna riusciranno mai a spiegare davvero. Per avvicinarsi a una prima comprensione di questo aspetto essenziale del teatro, può essere d'ausilio la visione del film *The Prestige*, del 2006, diretto da Christopher Nolan e ispirato all'omonimo romanzo di Christopher Priest,¹ incentrato proprio su questo tema. Sebbene la scelta di riportare tale riferimento potrebbe destare stupore o suscitare perplessità, non è difficile constatare come la trama del film, tra espedienti illusionistici e inganni veri e propri, riveli indizi importanti sul processo di composizione del dramma, sempre ai limiti di quella sottile, confusionaria e labile differenza fra realtà e finzione. Se le tecniche dell'illusionismo sono apparentemente al centro della pellicola, infatti, il film, con toni foschi che ben si adattano all'ambiguità che permea tutta la vicenda, permette di cogliere le dinamiche teatrali e il lavoro preparatorio che precede uno spettacolo.

Facendo ricorso alla terminologia adoperata all'interno della campitura tracciata dai *Performance Studies*, si potrebbe sostenere che *The Prestige* metta in evidenza l'elaborata fase di proto-performance² che, da un punto di vista cognitivo, ha un ruolo fondamentale in qualunque processo creativo – come, del resto, anche in altri compiti cui si assolve in diversi ambiti della vita quotidiana o professionale – ed è particolarmente significativa proprio nel mondo del teatro e in quello dell'illusionismo e della magia. Lo studio, il *training* fisico e le prove, che si aggiungono all'imprescindibilità di comprendere come inscenare determinate emozioni e veicolare significati per suscitare un preciso effetto nello spettatore, rappresentano, infatti, alcuni degli elementi cui sia l'attore che il mago devono prestare attenzione; per entrambi, tale ricerca resta coperta e protetta da un velo di segretezza, anche mentre si è scena, lasciando il pubblico al di fuori di quell'intima essenza che si è alimentata durante il laboratorio e nel *backstage*, inteso quale rassicurante luogo di sospensione che il vero *performer* riesce ad abitare e da cui viene proiettato verso una dimensione altra che è il palcoscenico.

Una tal visione – volta a custodire un repertorio esperienziale che per funzionare dinanzi agli spettatori deve restare inconfessato – è corroborata anche dalla considerazione che della propria arte aveva maturato Eleonora Duse, punto di riferimento imprescindibile per «gli attori artisti odierni»,³ la quale considerava veramente rilevanti, nella sua *routine* di attrice, i momenti che precedono l'ingresso in scena; riflettendo sulla dimensione di autenticità conquistata lontano dal palco, le

¹ C. PRIEST, *The Prestige*, Simon & Schuster, New York 1995.

² Cfr. R. SCHECHNER, *Introduzione ai Performance Studies*, a cura di D. Tomasello, pref. di M. De Marinis, Cue Press, Imola 2018, pp. 363-364.

³ C. MELDOLESI, *Questo strano teatro creato dagli Attori artisti nel tempo della regia, che ha rigenerato l'avanguardia storica insieme al popolare. Come un editoriale (con una nota in quattro punti di Franco Ruffini)*, in «Teatro e Storia», XII, 3, 1996, p. 12.

parole della Duse restituiscono un'immagine ai limiti della «clandestinità vissuta dentro il teatro vuoto»:⁴

Il nostro maggiore godimento sai quand'è? Quando verso sera si arriva soli alla porticina degli artisti e si attraversano i corridoi bui, si salgono le scalette appena illuminate per ritrovare i compagni che aspettano la prova. [...] Non c'è altro che noi artisti, poveri attori e povere attrici, vestiti come tutti i giorni, con la sola compagnia del poeta che ha scritto l'opera che dobbiamo imparare. Siamo tra noi, senza estranei, senza intrusi e pensiamo soltanto al nostro lavoro e non già agli applausi di tutti quegli ignoti che le altre sere riempiono il teatro. In quei momenti mi sento come in famiglia e qualche volta ho l'illusione fanciullesca che siamo lì di nascosto tra quei pochi lumi, come per una cospirazione, una congiura, qualcosa di clandestino e di piacevolmente pericoloso.⁵

L'hortus conclusus della privata proto-performance, condivisa solo con i propri colleghi e collaboratori, preserva il mistero dell'acquisizione e della trasmissione della tecnica e della maestria e, allo stesso tempo, prepara a compiere azioni esatte, capaci di incidere su chi osserva e ascolta. D'altronde, l'etimologia della parola "prestigio", dal verbo latino 'praestringere' ('praesto', ossia 'pronto', e 'igere' per 'agere' che si traduce con 'fare'; con il significato figurato di 'rendere attonito', 'abbagliare gli occhi'),⁶ rimanda proprio a uno dei principali compiti dell'attore, che deve saper agire prontamente in scena proprio per colpire i sensi dello spettatore e impressionare il suo animo.

In tal modo, si continua a occultare quell'aspetto per nulla pacifico né ameno celato dietro la natura della finzione, il quale coincide con l'immagine cruda e crudele della «poltiglia di ossicini, sangue e piume» del povero uccellino, adoperato in un trucco da Otto Marvuglia, protagonista della commedia *La grande magia* di Eduardo De Filippo del 1948, che diviene il simbolo del sacrificio richiesto dal teatro e del prezzo che chi gioca in una dimensione liminale fra mondi è chiamato, prima o poi, a pagare:

[...] "È sparito. Comme ha fatto? È un mago!". Ma il canarino non sparisce! Muore. Muore schiacciato tra il fondo e un doppio fondo. Il colpo di rivoltella serve a mascherare il rumore che produce lo scatto della piccola gabbia truccata. Poi

⁴ D. TOMASELLO, *Intra-teatralità: la tradizione italiana del performer*, in D. TOMASELLO, P. VESCOVO, *La performance controversa. Tra vocazione rituale e vocazione teatrale*, Cue Press, Imola 2021, p. 86.

⁵ E. DUSE in E. ANGIOLINI ROBERT, *Fedelissima della Duse*, a cura di L. M. Personè, Società Pratese di Storia Patria, Prato 1988, p. 22.

⁶ O. PIANIGIANI, *Dizionario etimologico online della Lingua italiana*, <https://www.etimo.it/?term=prestigio&find=Cerca>, (url consultato il 05/10/2024).

naturalmente la devo riordinare, e sai che trovo? Una poltiglia di ossicini, sangue e piume.⁷

Quello dell'attore, non a caso, viene considerato da Mimmo Borrelli (Napoli, 1979), drammaturgo, attore, regista e poeta, come un «mestiere dannato»,⁸ una fattura di cui Eduardo conosceva bene gli effetti, capace di trasformare l'attore da «uomo simile all'uomo»,⁹ com'è stato definito da Claudio Meldolesi, in una «bestia di teatro»,¹⁰ espressione con cui De Filippo indicò sé stesso, quasi un'evoluzione, dunque, dell'uomo stesso, in grado di venire a patti con il «carattere prodigioso»¹¹ dell'attore/*monstrum*. Si tratta di una metamorfosi che riguarda l'attore in prima persona, la cui quotidianità è rappresentata da una sfida continua con l'abisso che sembra separare il mondo della realtà dal mondo della finzione, una sfida di cui si avverte sempre più la pericolosa responsabilità quanto più il momento di entrare in scena si avvicina:

Fino a che la luce della ribalta non m'acceca con le sue piccole stelle luminose e il buio della sala non spalanca il suo baratro infinito, io non prendo, né so, né posso prendere il mio posto della finzione. I minuti inesorabili m'inseguono. E nella loro corsa mi prendono, mi travolgono, mi spingono verso la porticina del palcoscenico, che si rinchioda, sorda, alle mie spalle. La barriera è chiusa. Due tocchi al trucco. Il campanello squilla: la prima e la seconda volta. La tela si leva. Ecco le piccole stelle. Ecco il baratro. Ecco l'attore.¹²

Si leggano, a proposito degli aspetti cui si è accennato finora, anche le parole di Dario Tomasello, il quale ha messo in evidenza proprio il debito che il teatro di Eduardo De Filippo, ma anche quello di Luigi Pirandello, sconta nei confronti del mondo dell'illusionismo e della magia:

Il teatro è una malattia mortale e vitale, al contempo. Giacché non se ne viene a capo se non nella misura consapevole di un'alterità della sua sfera di appartenenza. Quali ragioni presiedono a questa alterità? Che si tratti di una fisica o di una metafisica del senso, c'è una linea d'ombra, una zona di contatto la definirebbe la

⁷ E. DE FILIPPO, *Cantata dei giorni dispari*, vol. I, Einaudi, Torino 1966, pp. 428-429.

⁸ M. BORRELLI, *Intervista a Mimmo Borrelli direttore della Bellini Teatro Factory*, <https://www.youtube.com/watch?v=DruavVi01vA>, (url consultato il 05/10/2024).

⁹ C. MELDOLESI, *La microsocietà degli attori. Una storia di tre secoli e più*, in Id., *Pensare l'attore*, a cura di L. Mariani, M. Schino, F. Taviani, Bulzoni, Roma 2013, p. 59.

¹⁰ E. DE FILIPPO in C. GARBOLI, *Un po' prima del piombo*, Sansoni, Firenze 1998, p. 152.

¹¹ D. TOMASELLO, *La drammaturgia italiana contemporanea. Da Pirandello al futuro*, Carocci, Roma 2016, p. 92.

¹² E. DE FILIPPO, *Cantata dei giorni pari*, a cura di A. Barsotti, Einaudi, Torino 1998, p. 226.

ricerca etnografica, che separa la scena dalla realtà. La vita, la vera vita (sembra dirci Eduardo), rimane sempre, sulla scena, al di qua di quel confine misterioso.¹³

Eduardo De Filippo, a nostro avviso, è l'attore che meglio di tutti ha saputo rifarsi, all'interno delle sue opere, alla magia come «metafora illusionistica di fare teatro»,¹⁴ fino al punto che il suo *alter ego*, da lui stesso concepito, è riconoscibile proprio nella figura dell'illusionista Sik-Sik, protagonista della commedia, composta nel 1929, *Sik-Sik, l'artefice magico*, che testimonia una natura comune, oltre che una condivisione di tecniche e obiettivi, fra gli attori e gli illusionisti. Il legame molto stretto fra magia e teatro, che Eduardo stana immediatamente, è anche attestato da un certo tipo di spettacolo che trovava spazio, fra la fine dell'Ottocento e l'inizio del Novecento, all'interno dei Teatri di varietà, quella «scuola di sottigliezza, di complicazione e di sintesi cerebrale, per i suoi clowns prestigiatori, divinatori del pensiero, calcolatori prodigiosi»,¹⁵ com'era stato definito da Filippo Tommaso Marinetti, in cui illusionisti, mentalisti e prestidigitatori si contendevano il palco con i loro numeri sensazionali.

Una stagione di grande magia è il titolo – che fa riferimento proprio alla nota commedia di Eduardo De Filippo, precedentemente citata – della programmazione per il 2019 e il 2020 del Teatro Stabile di Napoli – Teatro Nazionale, all'interno della quale fu inserita anche *La Cupa. Fabbula di un omo che divinne un albero*; si tratta di uno spettacolo, il cui debutto è avvenuto al Teatro San Ferdinando di Napoli nel 2018, della durata di oltre tre ore, grazie al quale Borrelli ha potuto aggiudicarsi per ben due volte, nel 2019, il prestigioso e ambito Premio Ubu, per la regia e per la drammaturgia (migliore novità italiana). L'opera è composta da venti atti, suddivisi in due decadi, che Borrelli chiama “vanghi”, un termine che fa riferimento all'operazione edilizia della vangatura, che comporta, durante la costruzione di un edificio, la formazione di uno spazio fra due mura e, pertanto, rappresenta simbolicamente il vuoto.¹⁶

La prima formazione di Borrelli si è svolta sotto magistero del poeta Michele Sovente, conosciuto grazie al tramite di Ernesto Salemme, docente nel liceo frequentato dal giovane Mimmo, il quale ebbe modo di notare le sue spiccate potenzialità, incoraggiandolo a dedicarsi alla scrittura in versi. Il percorso artistico di Borrelli continua poi nella compagnia dell'attore e regista Nello Mascia, successivamente presso l'Accademia di Teatro di Napoli e nella Compagnia degli Sbuffi di Castellammare di Stabia. Gli anni tra il 2003 e il 2005 vedono Borrelli alle

¹³ D. TOMASELLO, *Eduardo e Pirandello. Una questione “familiare” nella drammaturgia italiana*, Carocci, Roma 2014, p. 86

¹⁴ ID., *La drammaturgia italiana contemporanea. Da Pirandello al futuro* cit., p. 62.

¹⁵ F. T. MARINETTI, *Il teatro di varietà*, in «Daily Mail», 21 novembre 1913, p. 2.

¹⁶ M. BORRELLI, *La Cupa. Fabbula di un omo che divinne un albero*, La Nave di Teseo, Milano 2023, p. 475.

prese con la realizzazione del suo primo lavoro drammaturgico, *'Nzularchia*, per la regia di Carlo Cerciello; segue *'A Sciaveca* del 2007, per la regia di Davide Iodice e, a partire da *La madre: 'i figlie so'piezze'i sfaccimma* del 2010, egli assume su di sé anche le operazioni di stampo registico.

La complessità della ricerca sulla lingua – che impegna Borrelli da anni e che lo ha fatto approdare alla scelta di adoperare, per le sue drammaturgie, la scrittura in versi – trapela dal testo della *Cupa*, che, nel 2023, è stato pubblicato in volume, sebbene in una versione ridotta rispetto al copione. La lingua dell'opera è «il risultato di un "pidgin"»,¹⁷ che nasce dall'unione di diversi dialetti delle zone dei Campi Flegrei, di cui Borrelli è originario, in modo particolare quelli di Torregaveta, di Cappella, di Bacoli e di Monte di Procida. Da questa operazione linguistica, come evidenzia Paolo Sommaio riflettendo sulle soluzioni adottate da Borrelli nei suoi testi, «nasce una scrittura ostica, opulenta e sensuale, lirica e barocca, densamente intessuta di modulazioni sonore, tipiche delle parlate locali»;¹⁸ si tratta di una lingua che il drammaturgo costruisce a partire da un patrimonio orale che esplora in prima persona,¹⁹ di un idioma che viene cucito addosso alla fisicità dei personaggi e, dunque, degli attori, e che, in linea con la lezione di un «grande poeta della scena napoletana»²⁰ come Raffaele Viviani – uno dei suoi principali modelli – tiene sempre conto della corrispondenza fra recitazione e musicalità.

La Cupa è il primo spettacolo della *Trinità della terra*, che segue alla *Trinità dell'acqua*, e, come si comprende già dalle denominazioni delle trilogie, l'autore-attore si appella alla forza materica, facendo riferimento alle entità della natura che rappresentano due dei quattro elementi alchemici, carichi di significati simbolici, con riferimento in modo particolare all'archetipo, rispettivamente, femminile e maschile. Questa «favola di anime, uomini e bestie»²¹ ruota attorno al tema della paternità e a tutto ciò che essa porta con sé, tutti i detriti di un'esperienza personale che, con quest'opera, assume dei connotati universali; il teatro di Borrelli, primitivo e primordiale, sembra oscillare, infatti, fra dimensioni temporali, attraverso un effetto a volte straniante, che proietta le sue scene in un orizzonte classico ed eterno, che, nel caso specifico di questo spettacolo, viene ulteriormente scosso da una tensione costante fra sacro e profano, fra retaggi di credenze superstiziose e magia vera e propria.

¹⁷ ID., *La lingua. Il flegreo*, in ID., *La Cupa* cit., p. 471.

¹⁸ P. SOMMAIOLO, *Miti, onde e fiamme nel teatro di Mimmo Borrelli*, in *Del Performativo. Reti, corpi e narrazioni*, a cura di C. M. Laudando, Morlacchi, Perugia 2017, p. 174.

¹⁹ Per approfondimenti sull'argomento si rimanda a ID., *La cupa di Mimmo Borrelli. Amara favola teatrale sulle aberrazioni umane del nostro tempo*, in *"Per seguir virtute e canoscenza". Studi in onore di Anna Cerbo*, a cura di L. Cannavacciuolo, R. Morosini, UniorPress, Napoli 2023, pp. 317-329

²⁰ F. TAVIANI, *Uomini di scena, uomini di libro. La scena sulla coscienza*, Officina Edizioni, Roma 2010, p. 98.

²¹ M. BORRELLI, *Testo introduttivo a 'La Cupa'*, in ID., *La Cupa* cit., p. 15.

I riferimenti al soprannaturale sono riscontrabili sin dal titolo dell'opera, a partire dal tema della metamorfosi che balza in primo piano e che ha da sempre ricoperto un ruolo chiave all'interno della letteratura sul magico; d'altronde, Borrelli ha spesso lavorato sull'elemento del sovrumano e del prodigioso, come attestano altre sue precedenti opere, come, ad esempio, *Sanghenapule. Vita straordinaria di san Gennaro*, spettacolo del 2015, realizzato in collaborazione con lo scrittore Roberto Saviano, che, nel ripercorrere la storia della città di Napoli, fra i diversi temi, inevitabilmente interseca la venerazione delle reliquie del suo santo protettore e il miracolo della liquefazione del suo sangue. Se l'aura di mistero che pervade *Sanghenapule* è, comunque, debitrice verso il culto del patrono napoletano e trova dunque la sua scaturigine in un contesto religioso, in un precedente spettacolo, intitolato *La madre. 'I figlie so' piezze 'i sfaccimma*, è maggiormente evidente il ricorso al mondo del magico *stricto sensu*: protagonista è una moderna Medea, Maria Sibilla Ascione, originaria di Cuma, discendente da una famiglia di fattucchieri e destinata a incorporare capacità prodigiose, la quale, per indurre l'aborto dei due gemelli che porta in grembo, ricorre alle pratiche magiche durante lo svolgimento della rappresentazione.

Tra magia e superstizioni, radicate in convinzioni di matrice religiosa, si muovono le vicende della *Cupa*, che 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, quando, secondo una tradizione contadina ancora in voga in molte regioni soprattutto del Sud Italia, hanno luogo i festeggiamenti in onore di sant'Antonio Abate, considerato nel mondo cristiano come il protettore degli animali. Si tratta di una notte a tutti gli effetti magica, durante la quale, come vuole la leggenda, gli animali ricevono in dono la parola articolata e, così, possono parlare esattamente come gli uomini. Tuttavia, l'evento è di buon auspicio solo se nessuno ascolta i loro discorsi; a questo prodigioso fenomeno, infatti, gli esseri umani non devono assolutamente assistere ed è, pertanto, consigliabile tenersi alla larga dalle stalle e da ogni giaciglio, pena una grave punizione nell'imminente destino del malcapitato.

Il monito dettato da questa credenza popolare, che si colloca sul confine fra fede e superstizione, è immediatamente violato dal primo dei personaggi umani incontrati nella *Cupa*, Innocente Ezechiele Crescenzo, e, indirettamente, anche da tutti gli spettatori che stanno fruendo 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 dalle quali nessuno può ritenersi salvo. Il palco è costituito da un lungo pontile che divide in due sezioni la platea, sul fondo del quale è collocata una grande sfera, simbolo di un mondo che sta per disintegrarsi; inizialmente, su di esso, si trovano distesi per terra proprio Innocente e il suo maiale Ciaccone: il corpo di quest'ultimo 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 ancora una volta 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 della raccolta, un cerimoniale propizio che aveva lo scopo di purificare la terra e accelerare l'avvento della primavera.

L'azione ha effettivamente avvio nel momento in cui, da una botola posta sotto il palco, compare in scena l'oca da guardia Rachela, che è la prima a prendere la parola, proprio in virtù dell'evento soprannaturale che si ripete solo una volta all'anno, spiegando immediatamente il motivo per cui ha la possibilità di parlare e annunciando i presagi funesti che deriveranno dall'ascolto delle sue parole:

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'.
'A cora 'i paperaarravugliata abballa
comm'a verità, ch'assomma sempe a galla.²²

Le vicende, dunque, come si comprende da quanto espresso dall'oca, hanno luogo a Torregaveta, più precisamente all'interno di una cava di tufo; a causa dell'azione dell'uomo, nel territorio dei Campi Flegrei, le cave sono divenute sempre più profonde, impedendo al sole di illuminarle coi suoi raggi: sono, dunque, divenute cupe e così sono state ribattezzate.

Come se non bastassero le conseguenze negative dovute all'aver udito parlare un solo animale, accelerando l'imminente avverarsi della profezia, Rachela sveglia anche il maiale Ciaccone, che inizia subito a intonare una canzone, dai toni tipici di una leggera e simpatica filastrocca che contrastano, però, con il messaggio che viene trasmesso. Le parole scelte, infatti, sono portatrici di un'angoscia e di una disperazione ataviche, che oscillano fra il futuro e il passato, in quanto sembra che tutto ciò che accadrà sia inevitabilmente collegato a vicende trascorse che continuano a far sentire i loro devastanti effetti anche a distanza di molti anni; inoltre, dalla canzone di Ciaccone trapela una maledizione che appare inscritta nel destino di tutti gli esseri viventi, sin dal momento della propria venuta al mondo:

Allupo, allupo, allupo.
Mamma, mamma mia bella!!

²² Id., *La Cupa* cit., p. 28.

'Ccireme, piglieme p' 'a curella
 ll'anemella s'è 'nturcigliate
 mentre nasco so' già 'mpiccate.²³

Ciaccone, nel pronunciare le sue prime battute, accenna alla triste storia del suo padrone, che sarà raccontata successivamente più nel dettaglio: Innocente, il cui vero nome è Giuseppe, da piccolo, era stato condotto dal padre, 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 neonata. Questa noncuranza, sebbene compiuta in buona fede, costò cara a tutta la famiglia: a causa del maltempo, il padre non poté andare a recuperare 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, si suicidò, mentre lui decise di rinnegare la sua paternità e di imboccare la strada della criminalità, rendendosi complice di un giro illecito implicato nel traffico di organi di bambini.

L'antefatto della *Cupa* è chiaramente debitore alle vicende che innescano il dramma *La tempesta* di William Shakespeare, uno dei principali modelli europei di Borrelli, cui si ricollega anche per i riferimenti alla magia; infatti, all'interno dell'opera shakespeariana è per mezzo di un incantesimo che il mago Prospero riesce a invocare una tempesta che causa il naufragio dell'imbarcazione su cui viaggia il suo acerrimo nemico, ossia il fratello Antonio.

Ritornando allo svolgimento delle vicende, Innocente Crescenzo viene svegliato dalle urla del suo maiale e si alza da terra: la sua figura è imponente, il suo aspetto è trasandato, la sua fisicità apparentemente minacciosa contrasta con un'architettura dei gesti che appaiono, invece, morbidi e gentili. Il suo abbigliamento, la sua andatura, la barba incolta, l'utilizzo che spesso fa del bastone sono tutti elementi che ricordano proprio la figura di sant'Antonio Abate, raffigurato, in molte immagini sacre, con un maiale al seguito.

Innocente, in realtà, è Giuseppe oramai cresciuto e ritornato a Torregaveta, testimone di un orrore che nasconde come un segreto, ma pronto a far esplodere, in qualunque momento, la potenza della verità che porta con sé. L'immagine di Innocente, in molte delle pose assunte durante lo spettacolo, sembra ricalcare la figura dell'Eremita, rappresentato nella nona carta degli arcani maggiori dei Tarocchi e, d'altronde, il santo egizio era proprio un eremita: la barba lunga e incolta, la postura protesa in avanti, il corpo appesantito dalla vita e che si regge grazie al

²³ Ivi, p. 30.

supporto di una lunga asta di legno, l'ambiente buio che lo circonda. Anche i significati esoterici della carta dell'Eremita rimandano al personaggio di Innocente: li accomuna il loro vagabondare perenne, la loro mancata appartenenza a un gruppo sociale, la conoscenza di cui essi sono custodi, la comune prudenza che detta i tempi di un lento cammino alla ricerca del momento opportuno per il raggiungimento di un obiettivo e, infine, il loro ruolo di portatori di una rivelazione che deve essere annunciata.

Con il racconto del suo passato, Innocente dà inizio a un vero e proprio «Sabba»,²⁴ annunciato da Ciaccone alla fine del primo vango, ed evoca così i fantasmi che per anni hanno tormentato la sua mente: lo spazio scenico viene ceduto a quelle creature deformate e spaventose che si aggirano presso la cava di tufo e che fanno il loro ingresso, in uno stato di *furor*, fra danza e canti, guardando al personaggio di Giosafatte 'Nzamamorte (ossia "colui che si fa beffa della morte", interpretato dallo stesso Borrelli, e che altro non è che il padre di Innocente), come alla guida di un rito che si sta compiendo sul palco.

Lo spettatore è guidato nei momenti salienti dell'opera anche attraverso la dimensione della musica, eseguita dal vivo da Antonio Della Ragione, e del canto, che accompagna l'ingresso in un mondo dell'altrove, sfumato e surreale, nonostante i precisi riferimenti geografici ai Campi Flegrei. La dimensione sonora ha dunque il compito di costruire un ambiente incantato e frastornante, ispirato all'esotico fascino che esercitano i canti orientali, in modo particolare, come ha dichiarato in diverse occasioni lo stesso Borrelli, i gamelan indonesiani e i mantra tibetani; inoltre, la musica e la voce degli attori rappresentano lo strumento principale per creare una profonda connessione empatica fra le emozioni dei personaggi e il pubblico, che va ben al di là del messaggio trasmesso per mezzo del linguaggio. Oltre ai canti veri e propri, in alcuni passaggi dello spettacolo, si assiste all'emissione di versi disarticolati e frammentari, che danno vita a una ritmica percussiva simile alla musica che accompagna i riti sciamanici.

Lo sciamano, non a caso, è un performer a tutti gli effetti, che condivide molto del suo operato con gli stregoni, con i narratori e con gli attori; si leggano a tal proposito le considerazioni di Richard Schechner:

Gli sciamani sono performer e narratori esperti: maestri nell'usare la loro voce, nel danzare, nel cantare e nel manipolare gli oggetti e nel realizzare maschere e costumi spettacolari. Le cerimonie sciamaniche di numerose nazioni di nativi americani erano un tempo performance di teatro-danza.

[...] In un certo senso, gli sciamani somigliano agli attori: sia gli uni che gli altri interpretano dei ruoli usando un repertorio espressivo. [...] Mentre è posseduto, la

²⁴ Ivi, p. 36.

voce dello sciamano, i suoi movimenti, i gesti e persino i suoi pensieri e le sue emozioni si trasformano.²⁵

Lo sciamano assume sul suo corpo l'esercizio della divinazione e il potere magico che deriva dagli spiriti. Su di lui grava la responsabilità di collegare il mondo del reale con entità altre e a lui è affidato il compito di ricercare delle soluzioni per coloro che chiedono il suo aiuto. Ciò avviene anche con l'ausilio della musica, che è eseguita soprattutto con il tamburo, a cui si ricorre anche nella *Cupa* e che rappresenta per lo sciamano il suo principale oggetto magico. Questo ancestrale rituale, veicolato da fattori psicoacustici, induce lo sciamano a uno stato di trance e a un'esperienza extracorporea che possono coinvolgere anche gli astanti, creando un'allucinazione dalla caratura magica, che ha, in realtà, dei fondamenti neurobiologici. La scelta di un determinato tipo di suono fa scaturire degli stati emotivi che, procurando la disinibizione degli stimoli trasmessi alla corteccia visiva, possono innescare un'esperienza visionaria che coinvolge un'intera collettività. Non a caso, proprio come nelle performance sciamaniche, i momenti in cui gli attori della *Cupa* liberano le loro emozioni attraverso la forza della vocalità e attraverso i suoni creati con il proprio corpo coincidono con i momenti di aggregazione di tutti i personaggi sulla scena, elemento imprescindibile dei riti. D'altronde, il teatro di Borrelli deve molto alle modalità del rituale, che egli ripescava, in maniera naturale, dalle tradizioni e dalla cultura napoletana, fortemente intrisa di folklore e di credenze legate al mistero.

Al centro dello svolgimento della *Cupa* vi è anche la storia d'amore fra Maria delle Papere, la figlia accecata di Giosafatte, che si spaccia per suo fratello, e Vincenzo Mussasciutto, che, guarda caso, è il figlio dell'uomo che sevizò i due bambini (ossia i veri fratelli di Maria): Scippasalute, uno dei tanti nomi parlanti dell'opera. L'unione fra i due giovani è fortemente osteggiata dalla madre di Mussasciutto, Cenzina Re Pupella, il cui corpo consumato, l'abbigliamento di stracci, la chioma scompigliata le fanno assumere l'aspetto di una strega, identità a cui rimanda anche l'essersi resa complice del marito per gli infanticidi compiuti, alcuni dei quali finalizzati al commercio di parti del corpo di bambini, che la collega a uno dei macrotemi della stregoneria moderna, sviluppatasi soprattutto attorno alla storia delle popolazioni del centro Italia. Non sono solo le fattezze della donna a ricordare l'aspetto di una maga, ma anche la fiducia nelle finalità per cui pronuncia le sue parole e, infatti, le sue maledizioni si rivelano sempre estremamente efficaci nel corso dello svolgimento delle vicende, perfettamente in linea con il tema della maledizione materna, centrale all'interno della *Cupa*. Si delinea così, una visione ben precisa della parola, che rispecchia la concezione che di essa ha Mimmo Borrelli, intesa come lo

²⁵ R. SCHECHNER, *Introduzione ai Performance Studies* cit., p. 325.

strumento magico principale, carico di una notevole e misteriosa forza performativa, di cui l'uomo si è dotato per incidere sulla realtà e cercare di modificarla a suo piacimento. Urla Cenzina, dapprima contro Maria e dopo verso suo figlio, tutto il suo dissenso nei confronti di questo matrimonio:

Je te facesse vullere e male cocere!!!
 Lassa sta' tu a figliema, hia turna' a cieca'. [...]
 Nun credere all'ammore figlio mio e re nisciuna:
 n'ammore cupo nunpote ave' fortuna.²⁶

Alla maledizione della donna si oppone un prodigio improvviso che salva miracolosamente i due innamorati: uno stormo di uccelli, infatti, scende dal cielo per proteggere Maria e Mussasciutto. L'evento magico è segnalato in scena dal gesto di Giosafatte che copre il capo di Maria con un cappello di piume, simbolo/sineddoche degli animali che invadono il palco. «La natura esulta e dà atto al primo segno di ribellione alla mano distruttrice dell'uomo»²⁷ scrive in una nota al testo Borrelli: così, un evento esterno, soprannaturale, fa cambiare il corso già segnato della storia, in quanto viene letto come segno di benedizione nei confronti del sentimento che lega i due ragazzi. Anche Cenzina, che, a quanto pare, è estremamente sensibile alle credenze premonitrici, cambia immediatamente idea, arrivando a sostenere l'integrità di questo amore e ad affermare che sarebbe una «ghiaSTEMMA»²⁸ ostacolare l'unione del figlio con Maria.

Tuttavia, durante i festeggiamenti in onore della promessa di matrimonio fra Maria e Mussasciutto, il ragazzo esercita continue pressioni sulla futura sposa, al fine di poter consumare un rapporto sessuale con lei prima del matrimonio, decisione non condivisa dalla giovane che vorrebbe arrivare vergine all'altare; questo rifiuto, però, genera in Mussasciutto una profonda gelosia che lo induce a sospettare di una relazione fra Maria e Innocente (che, come sappiamo, in realtà, è suo fratello). La «magastra»²⁹ Cenzina, da «saggia megera»,³⁰ va, così, in soccorso del figlio e, per contrastare la ritrosia di Maria, tira fuori dal suo seno una pozione d'amore, un filtro magico che avrebbe dovuto indurre la passione nella ragazza, un unguento di cui, esattamente a mezzanotte, con la luna piena, Mussasciutto avrebbe dovuto cospargersi per farla letteralmente cadere ai suoi piedi.

Nella scena immediatamente successiva, però, sempre durante l'evento festoso, compare inaspettatamente, come per magia, una lunghissima agave, pianta che, nella cultura flegrea, è soprannominata "Malocchio", in quanto emblema di una

²⁶ M. BORRELLI, *La Cupa* cit., p. 78.

²⁷ Ivi, p. 91.

²⁸ Ivi, p. 92.

²⁹ Ivi, p. 175.

³⁰ Ivi, p. 149.

storia d'amore condannata a consumarsi troppo rapidamente. Maria, spaventata dal presagio, questa volta estremamente negativo, cambia idea e decide di concedersi quanto prima al suo fidanzato: i due si danno appuntamento nel bosco e lui le dice che, per farsi riconoscere (si ricordi, infatti, che Maria è cieca), si sarebbe cosperso di un'essenza che gli era stata regalata dalla madre. Scippasalute, tuttavia, che nutre un antico odio che va avanti da generazioni nei confronti di Giosafatte, la cui famiglia aveva sottratto la cava di tufo ai suoi genitori, decide di sostituirsi al figlio e di abusare, tramite l'imbroglio, di Maria, dopo aver fatto addormentare con un impiastro magico l'oca Rachela, fedele compagna della ragazza.

Quando la giovane capisce che qualcuno ha abusato di lei, si dispera e si preoccupa del fatto che il suo fidanzato possa accorgersi che non è più illibata e che pensi, dunque, che lo abbia tradito; pertanto, l'oca Rachela, per aiutarla, decide di «officiare un'incredibile macabra ed efficace pratica detta: la scannata dei colombi»,³¹ una pratica adoperata dalle donne flegree che estraevano le giugulari dei volatili per inserirle nella vagina, in virtù della conformazione simile all'imene femminile, un trucco con il quale si potevano facilmente trarre in inganno gli uomini. Così, Maria inizia ritualmente ad ammazzare un'enorme quantità di uccelli nella speranza di riuscire a ricavare una giugulare perfetta, riempiendo la cava delle piume dei poveri animali sacrificati, la cui morte viene interpretata dai lavoratori di tufo come un presagio negativo che di lì a poco si sarebbe abbattuto su tutta la comunità.

Nel corso della *Cupa*, il crollo di una frana causa la morte, nello stesso momento, di Vincenzo Mussasciutto e di Giosafatte, di cui, tuttavia, non si rinviene il cadavere; la povera Maria, che, nello stesso giorno, resta priva delle persone che più amava, perde del tutto le sue facoltà razionali e, la sua oca Rachela, la vera Cassandra dell'opera, lancia, ancora una volta, una profezia destinata di lì a poco ad avverarsi: proprio come sua madre, Maria sarebbe morta suicida, tagliandosi la gola «in un lago di piume denudato di sangue».³²

Dopo il suicidio della giovane, mosso dalla sete di vendetta, risorge, improvvisamente e completamente trasfigurato, Giosafatte, squarciando la sfera posta sul fondo del palco: dallo strappo, come da una vagina durante il parto, esce il suo corpo, ma, sorprendentemente, ricoperto di corteccia. 'Nzamamorte, il cui nome svela ora tutta la forza del suo significato, è tornato dall'Oltretomba, ha compiuto il suo viaggio nell'aldilà e ha saputo farsi beffa della morte. Ritornato in scena, Giosafatte è seguito da diversi animali: oltre a Rachela e a Ciaccone, entrano sul palco un gallo, una beccaccia e un caprone, creature collegate, secondo diverse tradizioni, alla dimensione infernale. Sono le stesse bestie che, dopo lo scontro finale tra

³¹ Ivi, p. 239.

³² Ivi, p. 335.

Giosafatte e Scippasalute – l’atteso regolamento dei conti che avviene all’interno del penultimo atto – divorano il corpo di quest’ultimo, conducendo l’opera verso un epilogo che appare, però, tutt’altro che lieto.

Nel corso dello svolgimento della vicenda familiare, Giosafatte scopre che Innocente è suo figlio Giuseppe, nelle cui braccia esala l’ultimo respiro; tuttavia, la magia che permea l’intero dramma fa scatenare proprio nel finale dello spettacolo un processo metamorfico che porta alla trasformazione del corpo di ’Nzamamorte in un albero ben radicato al suolo, quasi per contrappasso alla sua incapacità di essere padre, al non essere riuscito a diventare un punto di riferimento per la sua prole, quando i suoi figli avevano bisogno di lui.

La Cupa, dunque, rappresenta una complessa opera che intreccia il folklore magico con questioni etiche attuali e universali, su tutte la paternità e la difficile decisione di consegnare i propri figli a un mondo oramai sempre più alla deriva. Non è un caso che i personaggi della *Cupa* siano «creature mostruose»,³³ specchio della società odierna, intrisa di violenza e di disumanità, i quali rinunciano, consapevolmente, alla loro razionalità, abbandonandosi a una realtà completamente votata verso il male e che potrebbe cercare un unico appiglio nell’orizzonte del rituale. Con questo spettacolo, Borrelli riesce anche a dimostrare come il magico sia una categoria artistica attraverso cui leggere e interpretare il mondo contemporaneo con tutti i suoi più perturbanti aspetti, uno strumento indispensabile per cogliere le mostruosità della realtà. Riprendendo le parole di Ernesto De Martino, i cui studi rappresentano uno dei numerosi riferimenti di Borrelli, in un contesto magico «ogni rapporto della presenza col mondo diventa un rischio, una caduta di orizzonte, un non mantenersi, un abdicare senza compenso»,³⁴ in buona sostanza un salto nel vuoto simile a quello che i veri attori devono avere il coraggio di compiere per essere un tutt’uno con quella magia del baratro, difficile da trovare al di fuori dell’esperienza teatrale.

³³ ID., *Testo introduttivo a 'La Cupa'* cit., p. 15.

³⁴ E. DE MARTINO, *Il mondo magico*, Einaudi, Torino 1948, p. 195.