

U Tingiutu. Un Aiace di Calabria

Le crepe della politica nel teatro di Scena Verticale

Angela Albanese

Si crede stupidamente che un atto criminale per qualche ragione debba essere maggiormente pensato e voluto rispetto a un atto innocuo. In realtà non c'è differenza. I gesti conoscono un'elasticità che i giudizi etici ignorano.

Roberto Saviano, *Gomorra*

1. Nel retrobottega di un'agenzia di pompe funebri, quartier generale di un clan della 'ndrangheta, quattro necrofori preparano per il funerale il cadavere del boss Aiace, che è morto suicida per non finire morto ammazzato. Aiace ha peccato di insubordinazione, si è ribellato alle decisioni dei boss del clan, Menelao e Agamennone, che dopo la morte di Achille hanno preferito affidarne il potere, le armi, i territori e gli uomini non a lui, affiliato più valoroso, temibile e rispettabile della cosca, ma al suo rivale Ulisse. Colpito nell'onore e nell'orgoglio, Aiace decide di lavare con il sangue l'insulto subito, progettando di sterminare il clan e di sequestrare Ulisse per torturarlo il corpo. Il disegno di vendetta, attuato solo in parte visto che Menelao e Agamennone riescono a scampare alla sua furia omicida, ne segna in realtà il destino: l'essersi ribellato alle decisioni degli uomini della cosca e averne progettato l'esecuzione ne fanno un morto che cammina, quello che nel gergo della 'ndrangheta è *nu tingiutu*, uno

tinto con il carbone, segnato a morte per lo sgarro fatto, senza possibilità di scampo o di redenzione. Ma prima che la ferocia infamante dei sicari lo raggiunga, "l'uomo d'onore" Aiace decide di puntare la pistola contro se stesso e di uccidersi davanti agli occhi trionfanti del torturato Ulisse. Il suicidio non ne preserva comunque il corpo dallo scempio, come del resto prevede il codice dell'onore per i cadaveri dei traditori, che devono essere privati della sepoltura, vilipesi e fatti sparire. Lo stesso oltraggio è riservato perciò al corpo di Aiace, trafugato dall'agenzia funebre in cui Agamennone, Menelao e Ulisse compiono una strage, chiuso in un sacco e portato in pasto ai porci affamati di Ulisse.

Dario De Luca, drammaturgo, regista, attore e anima, con Saverio La Ruina, della compagnia teatrale Scena Verticale, oltre che dell'importante Festival della scena contemporanea Primavera dei Teatri, tenta di far luce sullo stato malavitoso all'interno dello Stato con il suo *U Tingiutu. Un Aiace di Calabria* (2009¹) da lui stesso scritto, diretto e interpretato, insieme agli attori Rosario Mastrota, Ernesto Orrico, Fabio Pellicori, Marco Silani. La lucida analisi delle storture e delle contraddizioni sociali di fatto contraddistingue in maniera costante il percorso artistico di De Luca, come dimostrano, oltre alle sue prove drammaturgiche, anche le collaborazioni con il gruppo musicale calabro-emiliano "Il Parto delle Nuvole Pesanti", la cui ricca discografia testimonia di un ininterrotto impegno contro la mafia², o ancora, la scrittura di testi di canzoni, fra cui "Il male minore" con cui De Luca si è aggiudicato il contest "Musica contro le mafie" 2012, o le

¹Lo spettacolo, prodotto da Scena Verticale, ha debuttato in anteprima nazionale il 3 maggio 2009 nell'ambito del Festival Primavera dei Teatri e in prima nazionale il 16 giugno 2009 ai Teatri delle Mura di Padova. Sempre nel 2009 ne è stato pubblicato il testo da Abramo Editore, con la prefazione di Gerardo Guccini. La pièce è valsa all'autore il premio Antonio Landieri "Teatro d'impegno Civile" 2011 nella categoria miglior attore.

² È del 2004 la partecipazione di De Luca, con Saverio La Ruina, al videoclip del brano *Gli amici degli amici*, incluso dal Parto delle Nuvole Pesanti nell'album *Il parto*.

sue recenti e fortunate incursioni nel teatro-canzone di ascendenza gaberiana con gli spettacoli *Morir sì giovane e in andropausa* (2012) e *Va pensiero che io ancora ti copro le spalle* (2104) che, con passo leggero e disincantata ironia, raccontano il fallimento generazionale di «un'Italia gerontocratica dove l'altra faccia del mito di un'eterna giovinezza di plastica è il precariato cronico» (Chiappori 2013). Si tratta di tasselli di un agire teatrale e artistico che, attraverso codici differenti e con sfumature diverse, testimoniano l'attenzione che la produzione di De Luca riserva da circa un ventennio alle dinamiche politiche e sociali dell'Italia.

Con *U Tingiutu. Un Aiace di Calabria* l'affondo nei rapporti di forza che segnano e degradano ogni livello del vivere quotidiano si fa serrato, clinico. L'antica disputa sofoclea per le armi di Achille si riflette nella disputa sanguinaria della criminalità organizzata che ha come posta il potere incontrastato sulle cose e sulle persone; la tragedia greca di Sofocle è riversata nella tragedia contemporanea e quotidiana della lotta fra cosche, dei morti ammazzati, del sangue versato in nome dell'onore in una terra calabrese aggredita dal potere della 'ndrangheta, sfibrata da una politica inerme e spesso complice³.

³ L'adattamento teatrale di De Luca, che, come si vedrà più avanti, rimanda al modello sofocleo innestandovi però ulteriori trame suggerite da almeno altri due romanzi italiani contemporanei, si inserisce all'interno di una vastissima tradizione europea di rivisitazioni contemporanee dei testi tragici greci, che si sono mosse fra i due estremi dell'archeologia, con il tentativo di ricostruzione filologica della rappresentazione classica, e dell'attualizzazione critica del modello in funzione del contesto storico, politico, sociale e culturale d'arrivo. Innumerevoli e impossibili da elencare qui le riprese contemporanee più significative di drammi antichi: rimandando per approfondimenti almeno ai lavori di Cascetta 1991, Del Corno 1993, Paduano 1994, McDonald 1999, Wiles 2000, Bierl 2004, Treu 2005, 2008, 2009, Fusillo 2006 e 2012, Condello 2010 e 2013, basti menzionare *Mourning becomes Electra* di Eugene O'Neill (1931), *l'Antigone di Sofocle* di Bertolt Brecht (1947), *l'Orestea* di Gassman e Lucignani nella traduzione di Pasolini (1960), quella di Ronconi del 1972, di Toni Harrison del 1981 diretta da Peter Hall, della Societas Raffaello Sanzio del 1995, *Pilade*, ancora di

2. Ma come può la riscrittura di una tragedia del V secolo a.C. testimoniare il nostro presente? È davvero possibile adattare l'antica vicenda dell'eroe Aiace all'attualità di una storia di 'ndrangheta - costellata da antieroi che staccano a morsi l'orecchio di altri uomini, che sniffano e leccano cocaina, che uccidono barbaramente - senza correre il rischio di ridurre il trattamento a cui Sofocle sottopone il mito di Aiace ad uno dei tanti episodi di cronaca nera? Non si vuole qui tanto indagare il grado di aderenza dell'adattamento di De Luca all'ipotesto sofocleo, attraverso un'analisi che ne verifichi dettagliatamente citazioni, allusioni testuali o strutturali. Si vuole invece provare a riflettere intorno a queste domande pensando alle riscritture contemporanee della tragedia greca classica - che a sua volta, non è superfluo ribadirlo, non coincide con il mito, ma ha rielaborato trame, vicende e personaggi del mito in funzione di un momento storico circoscritto e di un contesto politico, sociale e religioso ben

Pasolini (1967), *l'Edipus* di Giovanni Testori (1977), *Le Troiane* (1974), *Le Baccanti* (1981), *Clitennestra* (1986) del regista giapponese Suzuki Tadashi, *Persiani* (1993) di Peter Sellars nell'adattamento del drammaturgo Robert Auletta, il *Progetto Agamennone* dei Magazzini (1983), il primo allestimento nella storia della Turchia moderna dei *Persiani*, diretto dal regista greco Theodoros Teropoulos (2006), il recentissimo *Clitennestra millennium. La caduta degli dei*, scritto e diretto da Vincenzo Pirrotta (2015). Con riferimento all'*Aiace*, ci si limita a citare *L'Aiace* dello stesso Peter Sellars nell'allestimento di Auletta (1986), *Ajax the madness* di Theodoros Teropoulos (2004), *Aiace/Sofocle* di Manlio Marinelli per la regia di Lia Chiappara (2015), oltre alle versioni siracusane del 1939, 1988, 2010. Tra gli archivi più interessanti per gli studiosi che da diverse prospettive si occupano delle rivisitazioni moderne e contemporanee del teatro antico, vi sono l'European Network of Research and Documentation of Ancient Greek Drama, nato nel 1995, l'Archive of Performances of Greek and Roman Drama (APGRD), creato nel 1996 e, per l'Italia, il Centro di Ricerca Interdipartimentale Multimediale sul Teatro Antico dell'Università di Pavia (CRIMTA).

localizzato nello spazio e nel tempo⁴ - non come forme di *attualizzazione* del mito, come tentativi di portare il mito nell'attualità, ma come occasioni per risalire dalla cronaca e dall'attualità verso il mito, andando a cercare lì le ragioni di certi comportamenti, azioni e modi di essere dell'oggi. In questo senso il teatro assume autentica valenza politica e diventa necessario: quando non si confonde con la cronaca e l'attualità⁵; quando aiuta a comprendere quello che accade oggi andando a cercarne i precedenti (cfr. Vacis 2010); quando ci ricorda che i rapporti di forza, la lotta intestina fra gli uomini, i morti ammazzati per vendetta, per la perdita dell'onore, per la difesa del territorio sono sempre esistiti: le madri hanno sempre ucciso i propri figli, proprio come Medea, e gli esseri umani hanno sempre cercato la vendetta e difeso l'onore, come Aiace, Agamennone, Menelao, Ulisse, o rivendicato anche con violenza il diritto di seppellire i propri morti, come Teucro e Antigone; l'odio feroce e aberrante fra le cosche è lo stesso di quello fra Aiace e Odisseo per il possesso delle armi di Achille. «Queste cose - ha scritto Hillman - non avvennero mai, ma sono sempre. I miti ci mettono a disposizione modi archetipici di cogliere la condizione umana» (2005: 218). Le persone del mito, gli dei e gli eroi della Grecia, sono i "precedenti" dei nostri comportamenti, ne forniscono i modelli, rappresentano i «grandi universali

⁴ Come precisa Massimo Di Marco, «il mito è rivisitato, analizzato e discusso con metodi, obiettivi ed esiti diversi da autore ad autore, ma comune è la linfa che permea questa radicale operazione di ripensamento dei racconti tradizionali: Eschilo, Sofocle ed Euripide sono e vogliono essere testimoni del loro tempo» Di Marco 2009: 141. Su mito e tragedia, racconti mitici e versioni tragiche delle vicende mitiche cfr. anche Vernant - Vidal Naquet 1976, 1991; Del Corno 1998; Avezzù 2003.

⁵ Assai utile risulta l'approfondimento del numero monografico 2013 della rivista *Culture Teatrali*, a cura di Marco De Marinis, che fa il punto sulle relazioni fra teatro, informazione e giornalismo di inchiesta e sulle recenti forme di spettacolarizzazione della politica, rese possibili dal sovrapporsi della scena politica con i media e con la scena teatrale. Cfr., in particolare, Guccini 2013; Marino 2013; Ponte di Pino 2013.

dell'esperienza» (*ibid.*: 21). Continua Hillman in un passaggio denso del suo *Un terribile amore per la guerra*:

La religione; l'amore sessuale; la violenza; la morte; i riti funebri e il lutto; l'iniziazione; la patria; gli antenati e i discendenti; la produzione di arte e [...] la guerra sono temi senza tempo dell'esistenza umana che ricevono significato dai miti. Ovvero, detto in altro modo: i miti sono la normazione dell'irragionevole. L'averlo riconosciuto è la più grande di tutte le conquiste della mente greca, ciò che distingue la cultura greca fra tutte le altre. (*Ibid.*)

Il mito ci racconta dunque storie di permanenza dei sentimenti, o meglio, dell'articolarsi dei sentimenti proprio nel loro permanere nel tempo, nella loro perenne contemporaneità. A volte riteniamo, forse con leggerezza, che i termini "contemporaneo" e "attuale" siano sinonimi, mentre potremmo pensarli, rileva Vacis, persino come l'uno il contrario dell'altro. L'attuale è qualcosa che sta solo in un tempo, è il tempo in un determinato momento, mentre il contemporaneo è il tempo in ogni momento, «è qualcosa che sta sempre con il tempo in tutti i tempi» (Vacis 2010); se l'attuale muore con il tempo, il contemporaneo è in ogni momento del tempo e in ogni momento il suo pensiero produce senso. La parola attualità è parola del giornalismo, della televisione, è parola che consente una intelligibilità immediata dell'evento, ma ne logora e distrugge la memoria, ne annulla la distanza, racconta l'evento in modo ansimante. Ha scritto Roland Barthes nel suo *Il brusio della lingua*, che «La parola informativa [...] è così strettamente mescolata all'evento, all'opacità stessa del suo presente [...], da esserne il senso immediato e consustanziale, il suo modo per accedere a un'intelligibilità istantanea» (Barthes 1988: 161)⁶.

⁶ Basti solo pensare, come ha ben rilevato Olimpia Affuso in un recente articolo sulle rappresentazioni della mafia nel *graphic novel*, al clamore mediatico e alla proliferazione dei discorsi pubblici sulle mafie attraverso articoli ed inchieste usciti sulla stampa nazionale nel biennio 2006-2008, a

Ciò vuol dire che l'informazione rimane tale, attuale e condannata ad essere dimenticata se non è messa in rapporto alla narrazione, se non risale ai suoi precedenti, alle storie del mito, alle opere maestre che raccontano quelle storie e che permettono di cogliere la persistenza nel tempo di certi comportamenti, azioni, sentimenti, pur nelle loro particolari articolazioni. Chiarisce ancora Barthes nello studio sul teatro brechtiano, anch'esso contenuto in *Il brusio della lingua*: «l'arte critica è quella che apre una crisi: che lacera, squarcia la coltre, produce fessure nell'incrostazione dei linguaggi, interrompe e diluisce l'avvelenamento della logosfera; è un'arte epica che rende discontinui i tessuti discorsivi, che distanzia la rappresentazione senza annullarla» (*ibid.*: 226). Il teatro è capace appunto di squarciare la coltre e di insinuarsi nelle zone d'ombra della logosfera, recuperando la sua autentica radice etimologica di *theàomai*, ossia l'essere luogo e tempo privilegiato di "visione" di ciò che non è criticamente percepibile nell'immediato della vita vissuta. Il teatro è politico non tanto, o non solo, per i contenuti politici o i messaggi ideologici che veicola (cfr. De Marinis 2012), ma perché si muove in zone inquietanti ed è lì che colpisce, perché sa assumere la giusta distanza dalla logosfera.

Le trame di Sofocle, a cui attinge De Luca, sono allora trame antiche, ma anche *contemporanee*, e la riscrittura teatrale può rivelarsi un percorso conoscitivo privilegiato, «molto diverso dalle fiction TV sull'argomento» (Capitta 2009)⁷, per tentare di far luce sulle dinamiche che generano la violenza mafiosa.

seguito della pubblicazione, nel 2006, di *Gomorra* di Roberto Saviano (Cfr. Affuso 2014: 289). Per un'analisi quantitativa e qualitativa degli articoli di argomento mafioso pubblicati sui quotidiani e sui settimanali nell'arco temporale 2000-2009 cfr. Capogna 2013.

⁷ Assai interessanti, a proposito della pervasività del genere *mafia story* negli ultimi decenni, sono i risultati di un'indagine condotta dall'OFI, Osservatorio sulla Fiction Italiana, da cui è emerso che dal 1998 al 2008 sono state dedicate alla mafia ben 100 fiction, pari al 10% dell'offerta totale del periodo (cfr. Bonanno 2013, a cui si rinvia per una più generale ricostruzione della diffusione del tema mafioso nelle *fiction* televisive).

3. A differenza del dramma sofocleo che, pur eccezionalmente, infrange il principio dell'unità di luogo prevedendo, nel corso del terzo episodio, uno spostamento della scena dalla tenda di Aiace a un boschetto presso la spiaggia, la scena che apre *U Tingiutu*, raggelante e tetra, rimane identica dall'inizio alla fine. Il dramma di De Luca si svolge interamente nell'asfittico stanzino di un'agenzia di pompe funebri che, quasi per tutto il tempo dello spettacolo, rimane separato dal pubblico da una fila di veneziane calate sul proscenio, come a voler raffigurare le omertose persiane abbassate di molti paesi della Calabria in cui chi vede fa finta di non vedere. In questo spazio insano - occupato al centro dal grande marmo su cui posa il cadavere e, in fondo, da una piccola bara bianca scoperta nella quale s'impacchetta droga, dal coperchio di una bara più grande destinata ad Aiace su cui poggia un corvo impagliato, da un tavolino con sopra una radio che trasmette canzonette e un alberello di Natale che si accende e si spegne a intermittenza - si snodano i gerarchici rapporti di forza fra i necrofori, gregari dei boss della malavita, che con la stessa urticante indifferenza acconciano la salma di Aiace, preparano panetti di cocaina, si lanciano insulti e battute cariche di pesante ironia, organizzano la festa della Madonna e cantano le canzoni di Pupo e di Cristiano Malgioglio («nu grandissimu ricchiuni»), di cui individuano con virilità sprezzante i riferimenti sessuali. Da lì a poco i quattro necrofori saranno sterminati dagli uomini del clan, intenzionati a riprendersi il corpo del traditore Aiace per farlo sparire. E il dramma si chiude proprio sulla strage appena compiuta e sulle note della canzone di Gianni Morandi dall'antifrastico titolo *Un mondo d'amore*, che beffardamente sembra elencare i comandamenti del codice d'onore della malavita («Uno non tradirli mai, han fede in te... Due non li deludere, credono in te etc...»).

Se la prima e l'ultima scena quasi coincidono, all'interno di quest'architettura circolare l'intreccio rinuncia ad ogni linearità narrativa e procede per salti temporali e con frequenti flashback, pur mantenendo, oltre ai nomi, le situazioni sceniche della tragedia sofoclea: la tortura di Ulisse, il monologo delirante di Aiace in punto di

morte, la contesa del cadavere fra Agamennone, Menelao e Teucro e il tema dell'insulto alla salma, che fa intravedere, per tutto il corso del dramma, un «livello Antigone» ben evidenziato da Gerardo Guccini (2009: 9, 10, 18-19). A questi nuclei drammatici De Luca aggiunge un finale a sorpresa che si discosta da quello sofocleo e d'innegabile effetto cinematografico, con il boss Agamennone che pone fine alla violenta disputa intorno al cadavere di Aiace assecondando solo in apparenza il diritto di sepoltura reclamato da Teucro, mentre in realtà medita su quel corpo morto la più feroce delle vendette, che si consumerà sotto gli occhi degli spettatori solo in parte protetti dalle veneziane socchiuse.

Pur nella difficoltà della visione causata dall'ingombro delle tapparelle, il pubblico di *U Tingiutu* può dunque assistere al dispiegarsi del male in tutte le sue forme. Si tratta di un male agito più che detto, essendo quella di De Luca una trascrizione visiva della violenza tragica sofoclea, che privilegia intenzionalmente lo *showing* a scapito del *telling*, l'elemento visuale a scapito di quello diegetico e narrativo. Sotto questo specifico aspetto, la riscrittura interviene a smontare la tradizionale configurazione della tragedia classica come dramma di parola, costruito su eventi descritti e narrati che lo spettatore non vede ma che può figurarsi grazie al potere evocativo del racconto affidato a messaggeri, al coro o ad altri testimoni. È ben noto come fosse consuetudine dei poeti tragici greci il sottrarre alla vista del pubblico soprattutto gli eventi di natura violenta come scontri armati, ferimenti e lo stesso atto materiale del morire, che venivano fatti accadere in uno spazio extrascenico o retroscenico per poi affidarne il racconto ai vari personaggi della tragedia:

La rappresentazione diretta della morte nell'ambito dello spazio scenico visibile rimane un'eccezione nella tragedia del V secolo a. C. I personaggi nella maggior parte dei casi venivano fatti morire nello spazio extrascenico o retroscenico, lontano dalla vista degli spettatori, e la loro scomparsa era comunicata ai personaggi in scena e al pubblico per mezzo della narrazione di un messaggero o di un personaggio che assolveva a una funzione

omologa. La valenza scenica della morte si esplicava soprattutto attraverso la rappresentazione di un momento successivo all'atto del morire: quello della visione del cadavere, visione che di regola era accompagnata dal pianto o anche della preparazione del rituale funebre⁸. (Di Benedetto - Medda 1997: 284-285)

È persino superfluo, del resto, rammentare Antigone che s'impicca fuori scena, o Edipo che compie il gesto feroce di cavarsi gli occhi lontano dalla vista degli spettatori, o lo *sparagmòs* extrascenico del corpo di Penteo nelle *Baccanti*. Se dunque nella tragedia greca accade ben poco e tutto è raccontato, essendo essa «imitazione dialogica di situazioni dialogiche, non operativo-corporee», «rappresentazione non di fatti, ma di confronti e agoni verbali sul già fatto o sul da fare» (Cerri 2005: 26-27), nel dramma di De Luca, al contrario, tutto avviene in scena, senza alcuna narrazione, senza alcun prologo che spieghi l'antefatto della morte di Aiace. Lo spettatore è catapultato direttamente nell'agire criminale di un clan che traffica intorno ad una salma, per poi risalire senza tregua, in un progressivo esplodere visivo della violenza, alla barbarica tortura di Ulisse, al suicidio di Aiace e all'esecuzione finale in perfetto stile mafioso, che non lascia spazio, in chi assiste al dramma, ad alcun sentimento di empatia o di compassione.

4. Oltre all'*Aiace* sofocleo, da cui De Luca ha ricavato evidenti suggestioni nel dipanarsi della trama, pur senza attingere direttamente all'ipotesto nella forma di citazioni o rimandi intertestuali, almeno altre due opere, entrambe narrative, hanno influenzato la genesi e la scrittura di *U Tingiutu*. Si tratta del romanzo *Anime nere* di Gioachino Criaco e del libro-inchiesta *Gomorra* di Roberto Saviano, dei quali De Luca tenta di replicare, seppure solo indirettamente, l'idea che esista una contiguità radicata fra il potere delle istituzioni e quello mafioso, oltre a desumerne precisi riferimenti testuali. Se da Saviano è tratta per esempio la descrizione, da parte di un fiero Aiace, di quando ancora

⁸ Cfr. anche Cerri 1992, 2005, 2012; Di Marco 2009.

bambino ha visto per la prima volta dei morti ammazzati, più frequenti risultano gli inserti da *Anime nere*, che il drammaturgo riprende dopo averli tradotti nel serrato e difficile dialetto calabrese in cui è composto il testo teatrale. Ci si limita qui a citare solo alcuni passaggi, segnalando che proviene dal romanzo *l'identificazione dei sequestrati di 'ndrangheta nascosti in Aspromonte con i porci*, e dunque l'assimilazione di Ulisse, rapito da Aiace, a quell'*ignobile* animale (De Luca 2009: 55-56); o ancora, il pianto di vergogna e di lutto della madre di Aiace quando, appena quattordicenne, lui le aveva portato a casa i primi guadagni frutto di una rapina; da un preciso riferimento testuale al romanzo è infine tratto il titolo stesso della pièce, nel punto in cui De Luca fa propria la distinzione di Criaco fra «anime nere» e «tingiuti» all'interno della più generale categoria dei latitanti, dei «fugiuti», delle «ombre»:

Le ombre, erano tali per due motivi: conti in sospeso con la legge o da regolare con altre persone; e in questo caso, quando il sangue era già scorso, le ombre diventavano anime nere o tingiuti, tinti col carbone, a seconda se si prevedeva che uscissero vincenti o fossero considerate sicure vittime. (Criaco 2008: 19)

Allura i scarazzi hannu cuminciatu a si linghia i chiri ca nua chiamàvamu mariane: le ombre, i fujuti. Ci nn'era sempe ancunu. U sa ca nu fujutu o è tingiutu, tintu cu ru carvune, o è n'arma nivura, a seconda ca, isciutu da macchia, rimana nterra muorto o ci lassa ancun'atru muorto nterra⁹. (De Luca 2009: 56-57)

⁹ [Allora gli ovili hanno cominciato a riempirsi di quelli che noi chiamavamo ombre: le ombre, i latitanti. Ce n'era sempre qualcuno. Lo sai che un latitante o è *tingiutu*, tinto col carbone, o è un'anima nera, a seconda che, uscito allo scoperto, rimane morto per terra o lascia lui stesso per terra un altro morto].

Ma è soprattutto il rapporto con l'Aiace sofocleo a far acquisire al testo del regista calabrese carattere di necessità e spessore civile, proprio perché, lo si diceva all'inizio, il ritorno alle trame mitiche nella loro rielaborazione tragica consente di scavare fino alle origini dei sentimenti che muovono l'animo umano, di sondare gli abissi della violenza e del dolore tentando di comprenderne fenomenologicamente le ragioni. Il rapporto di *U Tingiutu* con l'antico testo di Sofocle non intende perciò risolversi in un confronto di cosa c'è e cosa manca (per inciso, manca l'originaria presenza femminile, essendo l'Aiace calabrese un regolamento di conti fra soli uomini), ma vuole accompagnare lo spettatore nella sua risalita fino agli antecedenti mitici che aiutano a rendere intelligibili comportamenti, azioni, sentimenti, situazioni della contemporaneità.

Uno di questi antecedenti - l'unico su cui qui ci si sofferma - che pone in relazione la cultura mafiosa con il mondo tragico greco è il rapporto con il divino e la centralità, per entrambi, dell'orizzonte religioso. Molta letteratura - oltre alla cronaca e alla citata lucida indagine di Saviano - ha ben messo in evidenza quanto la religione, specie nelle forme di devozione popolare, sia un riferimento costante per le organizzazioni criminali, e quanto queste, in una convivenza turpe fra l'orrido e il sacro, da una parte manifestino una spiccata religiosità e dall'altra attingano ai simboli e persino al linguaggio liturgico per saldare i legami fra gli affiliati, oltre a strumentalizzare luoghi, occasioni e uomini della comunità ecclesiastica per trovarvi legittimazione (cfr. almeno Panizza 2011, Dino 2008, Sales 2010).

Anche nello spettacolo di De Luca l'elemento religioso è persino ossessivamente presente: nel crocefisso d'oro appeso al collo e ostentato da tutti i personaggi, nei discorsi degli affiliati a cui è affidata l'organizzazione della festa della Madonna (è evidente qui la denuncia delle frequenti infiltrazioni dei poteri locali nella gestione delle feste patronali), nei riferimenti continui a vergini e santi che hanno salvato i boss Agamennone e Menelao dalla furia assassina di Aiace, fino all'identificazione blasfema di Agamennone, capo fra i capi, con lo stesso Dio, condensata nel lapidario proverbio «non si muove foglia che Dio non voglia» (De Luca 2009: 58). La devozione cristiana dei boss

si combina alle loro scelte sanguinarie con blasfema naturalezza e senza soluzione di continuità. Non solo: se ogni credente di qualunque fede aspira ad avvicinarsi a Dio, l'uomo di mafia si spinge più in là, volendo sostituirsi a Dio.

Rimanendo in ambito teatrale, ma allargando lo sguardo ad altre importanti espressioni della drammaturgia contemporanea meridionale, non possiamo qui non menzionare almeno un paio di altre efficaci messe in scena di questa compresenza, in ambito mafioso, di sentimenti religiosi e di ordini di morte, e dell'assimilazione delle figure dei boss di mafia a quella di Dio: accade, ad esempio, in *Cani di bancata* (2006), feroce spaccato sulle organizzazioni mafiose e sui loro rituali intrisi di sacralità della drammaturga palermitana Emma Dante (cfr. Barsotti 2009); e ritorna, con estrema efficacia drammaturgica, in *La ballata delle balate* (2006) del drammaturgo Vincenzo Pirrotta, anch'egli palermitano. La storia - spiega Pirrotta nelle sue note di regia - è quella di un latitante che nel suo covo, indistintamente pieno di libri sacri, pizzini e immaginette votive, recita un rosario in cui i misteri dolorosi sono quelli della passione di Cristo, e i misteri gioiosi coincidono con i misteri di stato, quelli delle 5000 vittime di mafia¹⁰. Di

¹⁰ Il testo dello spettacolo è disponibile in Pirrotta 2011, corredato da un'utile postfazione di Dario Tomasello. Ma del regista e attore palermitano si veda anche *Quei ragazzi di Regalpetra*, altra messa in scena della brutalità mafiosa e della logica del "sangue chiama sangue", scritta a quattro mani con il giornalista e scrittore Gaetano Savatteri, e tratta dal bestseller, edito da Rizzoli nel 2009, dello stesso Savatteri (per un'attenta analisi della drammaturgia "civile" di Pirrotta cfr. Rimini 2015: 143-179). Il teatro di mafia ha, in realtà, potuto registrare un'attenzione costante già a partire dalla metà dell'800, con *I mafiusidella Vicaria* di Giuseppe Rizzotto e Gaspare Mosca (1863), pièce teatrale di carattere popolare ambientata nel vecchio carcere di Palemo e riscritta da Leonardo Sciascia nel 1965 con il titolo *I mafiosi*. Rimandando all'utile saggio di Andrea Bisicchia che ripercorre il ricco itinerario di opere teatrali che dal 1961 al 2011 hanno affrontato il tema della mafia (cfr. Bisicchia 2011 e, in particolare, le pp. 174-178 nelle quali l'autore non manca di soffermarsi sull'*Aiace* calabrese di De Luca), ci si limita qui a ricordare alcuni esempi significativi di teatro-documento: quello del

nuovo, e in toni più marcati dell'*Aiace* di De Luca, l'identificazione tracotante del boss di mafia è con Dio e la parola di Dio da lui professata si mescola alle parole e alle pratiche di morte.

Anche nella scena tragica classica il tempo degli dei è in stretta relazione con il tempo degli uomini e, più ancora che negli eventi e nei racconti di mafia, ne condiziona oscuramente le azioni. Fra il piano divino e quello umano vi è una continua interferenza, in molti casi chiarita e svelata solo alla fine dall'intermediazione di oracoli e profeti. Basti pensare che a dare inizio alla tragedia di *Aiace* sono proprio le parole della dea Atena, che nel prologo racconta la follia che lei stessa ha procurato all'eroe per distoglierlo dalla rabbia omicida contro gli Atridi. Ciò che definisce la tragedia greca nella sua essenza, ha chiarito Vernant,

è il fatto che il dramma portato sulla scena si svolge contemporaneamente a livello dell'esistenza quotidiana, in un tempo umano, opaco, fatto di presenti successivi e limitati, e in un

drammaturgo e scrittore Giuseppe Fava, vittima della mafia e autore di opere quali *La violenza* (1969), *Il proboviro* (1972), *Ultima violenza* (1982), e la versione teatrale di *Gomorra* (2007) per la regia di Mario Gelardi. Fra le riscritture teatrali della tragedia classica greca di ambientazione più specificamente mafiosa, o con accenni alla mafia più o meno espliciti, vi vedano la riscrittura, negli anni ottanta, dell'*Orestea* di Emilio Isgrò (ora disponibile nella nuova edizione *L'Orestea di Gibellina e gli altri testi per il teatro* a cura di Martina Treu, Firenze, Le Lettere, 2011); quella di Michele Di Martino dal titolo *Atridi. Una tragedia di mafia*, per la regia di Maurizio Panici (1998); la riduzione in siciliano di *Eumenidi* di Vincenzo Pirrotta nel 2004 (su cui cfr. Rimini 2015); *La madre. 'I figlie so' piezze 'i sfaccimma* (2010) del drammaturgo campano Mimmo Borrelli, rivisitazione contemporanea della *Medea* di Euripide, con protagonista una novella Medea di nome Maria, figlia di camorrista, intossicata dalle esalazioni della terra dei fuochi e innamorata del capoclan dei casalesi Francesco Schiavone "Santokanne", novello Giasone (sulla drammaturgia di Borrelli, incastonata nell'aspro dialetto flegreo impastato di gergo camorristico, cfr. Lupia 2011).

aldilà della vita terrestre, in un tempo divino, onnipresente, che abbraccia ad ogni istante la totalità degli eventi, ora per celarli, ora per scoprirli, ma senza che nulla mai gli sfugga né si perda nell'oblio. Attraverso questa unione e confronto costanti, per tutta la durata dell'intreccio, del tempo degli uomini e del tempo degli dei, il dramma apporta la rivelazione sfolgorante del divino nel corso stesso delle azioni umane. (Vernant 1976: 24)

E il confronto dell'umano con la divinità può sfociare nello scontro, nella tracotanza di voler eguagliare il divino. Come i boss della malavita, l'Aiace sofocleo con presunzione suprema arriva a vantarsi di non aver bisogno dell'aiuto divino e di potersi sostituire agli dei. Così si rivolge al padre: «Padre, con il favore degli dèi anche chi è nulla può riportare vittoria; io ho fiducia di ottenere la gloria pur senza di essi» (Sofocle 2006: 304); e con gli stessi toni sfida la dea Atena: «Signora, sta' vicina agli altri Argivi: dove siamo noi, la linea di battaglia non s'infrangerà mai» (*ibid.*).

Alla violenza dei gesti dei personaggi che popolano il dramma di De Luca corrisponde la violenza della loro lingua. Le dinamiche attraverso cui la ferocia mafiosa s'insinua nelle zone d'ombra della politica per contenderle il monopolio della legge, del governo, della forza, trovano ideale modalità espressiva nelle zone d'ombra della lingua, un dialetto calabrese arcaico, duro da masticare e da comprendere. Quella parlata carica di allusioni, di smorfie, di sguardi, di silenzi, di detto e non detto, che accompagna con perfetta e macabra armonia ogni gesto, basta da sola a marcare gerarchie, a tracciare i confini del potere e del rispetto. Ha scritto Don Giacomo Panizza - dal 2002 nel mirino della 'ndrangheta per aver fondato in uno dei palazzi confiscati alle cosche di Lamezia Terme la comunità autogestita di disabili "Progetto Sud"- che il rispetto «come parola viene pronunciata poco ma è richiamata spesso negli atteggiamenti, è viva nei modi di rapportarsi, trascina modi di fare, colori, decisioni, rancori; il *rispettarsi* si mostra con più facce a seconda se è diretto all'amico, al ricco, al nobile, al potente, al criminale, al politico» (Panizza 2011: 124).

Sono dunque queste le dinamiche che De Luca ha cercato di mettere in campo, senza moralismi, ma solo tentando di scuotere lo sguardo assuefatto alla violenza. Ci piace chiudere ancora con Vernant, che felicemente riepiloga in poche righe i discorsi che qui si è tentato di fare:

Se la tragedia appare radicata più di qualsiasi altro genere letterario nella realtà sociale, ciò non significa che ne sia il riflesso. Essa non riflette questa realtà: la mette in causa. Presentandola lacerata, in urto con se stessa, la rende tutta quanta problematica. (Vernant 1976: 12)

Bibliografia

- Affuso, Olimpia, "La memoria culturale della mafia. Il trauma mafioso e la «graphic novel» italiana", *Studi Culturali*, 11. 2 (2014): 275-304.
- Anello, Francesca, "La mafia nella fiction", *La mafia allo specchio: la trasformazione mediatica del mafioso*, Ed. Marina D'Amato, Milano, Franco Angeli, 2013: 228-258.
- Aristotele, *La Metafisica*, Ed. Giovanni Reale, Napoli, Loffredo, 1968, I.
- Avezzù, Guido, *Il mito sulla scena. La tragedia ad Atene*, Venezia, Marsilio, 2003.
- Barsotti, Anna, *La lingua teatrale di Emma Dante*. mPalermu, Carnezzaria, Via mia, Pisa, ETS, 2009.
- Barthes, Roland, *Il brusio della lingua*, Ed. Bruno Bellotto, Torino, Einaudi, 1988.
- Bierl, Anton, *L'Orestea di Eschilo nella scena moderna. Concezioni teoriche e realizzazioni sceniche*, Ed. Luca Zenobi, Roma, Bulzoni, 2004.
- Bisicchia, Andrea, *Teatro e mafia 1861-2011*, Milano, Editrice San Raffaele, 2011.
- Capitta, Gianfranco, "Quel mito senza gloria segnato dalla mafia", *Il Manifesto*, 7.6.2009.
- Capogna, Stefania, "La mafia come notizia. Rappresentazione della mafia nella stampa italiana", *La mafia allo specchio. La trasformazione mediatica del mafioso*, Ed. Marina D'Amato, Milano, Franco Angeli, 2013: 47-128.
- Cascetta, Annamaria, *Sulle orme dell'antico. La tragedia greca e la scena contemporanea*, Milano, Vita e Pensiero, 1991.
- Cerri, Giovanni, "La tragedia", *Lo spazio letterario della Grecia antica*, Ed. Guido Avezzù et al., Roma, Salerno, 1992, I.1: 301-334.
- Id., "La tragedia greca: mimesi verbale di un'azione verbale. Saggio di poetica", *Vichiana*, 4. 7.1 (2005): 17-36.
- Id., "Il dialogo tragico e il ruolo della gestualità", *Engramma. La tradizione classica nella memoria occidentale*, 99 (2012), http://www.engramma.it/eOS/index.php?id_articolo=830, online (ultimo accesso 04/11/2015).

- Chiappori, Sara, "Cariatidi e precari in musica con De Luca", *La Repubblica. Tuttoteatro*, 7.3.2013.
- Condello, Federico, *Elettra. Storia di un mito*, Roma, Carocci, 2010.
- Id., "Dato un 'classico', qualche conseguenza: appunti sulla paradossale diacronia della classical reception", *Nuovi dialoghi sulle lingue e sul linguaggio*, ed. Nicola Grandi, Bologna, Pàtron, 2013: 113-128.
- Criaco, Gioacchino, *Anime nere*, Soveria Mannelli, Rubbettino, 2008.
- De Luca, Dario, *U Tingiutu. Un Aiace di Calabria*, Caraffa di Catanzaro, Abramo Editore, 2009.
- De Marinis, Marco, "Dal teatro politico alla politica teatrale", *Passione e ideologia. Il teatro (è) politico*, Eds. Stefano Casi – Elena Di Gioia, Spoleto, Editoria & Spettacolo, 2012: 15-32.
- Del Corno, Dario, "La tragedia greca dal testo alla scena moderna", *Dioniso*, II. 61 (1993): 35-42.
- Id., *I Narcisi di Colono. Drammaturgia del mito nella tragedia greca*, Milano, Cortina, 1998.
- Di Benedetto, Vincenzo - Medda, Enrico, *La tragedia sulla scena. La tragedia greca in quanto spettacolo teatrale*, Torino, Einaudi, 1997.
- Di Marco, Massimo, *La tragedia greca. Forma, gioco scenico, tecniche drammatiche*, Roma, Carocci, 2009.
- Dino, Alessandra, *La mafia devota. Chiesa, religione, Cosa Nostra*, Bari, Laterza, 2008.
- Fusillo, Massimo, *Il Dio ibrido. Dioniso e le "Baccanti" nel Novecento*, Bologna, Il Mulino, 2006.
- Fusillo, Massimo (ed.), "La tragedia greca oggi. Performance, riscritture, rielaborazioni", *Atene e Roma*, 2, 6.1 (2012).
- Guccini, Gerardo, "Un Aiace di Calabria ovvero L'ombra capovolta di Antigone: una risposta teatrale all'anti-cultura degli insulti al corpo nemico", in De Luca 2009: 5-23.
- Id., "Teatro e giornalismo in Italia: una storia in tre tempi", *Culture teatrali*, 22 (2013): 7-28.
- Hillman, James, *Il codice dell'anima*, ed. Adriana Bottini, Milano, Adelphi, 1997.
- Id., *Un terribile amore per la guerra*, Ed. Adriana Bottini, Milano, Adelphi, 2005.

- Isgrò, Emilio, *L'Orestea di Gibellina e gli altri testi per il teatro*, Ed. Martina Treu, Firenze, Le Lettere, 2011.
- Lupia, Nicoletta, "Tragico flegreo. Il teatro di Mimmo Borrelli", *Prove di Drammaturgia*, 2 (2011): 33-38.
- Marino, Massimo, "L'informazione contro il teatro. Il caso di Sul concetto di volto nel Figlio di Dio a Milano", *Culture teatrali*, 22 (2013): 29-54.
- McDonald, Marianne, *Sole antico luce moderna*, Ed. Francesca Albini, Bari, Levante, 1999.
- Paduano, Guido, *Lunga storia di Edipo Re. Freud, Sofocle e il teatro occidentale*, Torino, Einaudi, 1994.
- Panizza, Giacomo, *Qui ho conosciuto purgatorio inferno e paradiso. La storia del prete che ha sfidato la 'ndrangheta*, Milano, Feltrinelli, 2011.
- Pirrotta, Vincenzo, *Teatro*, Spoleto, Editoria & Spettacolo, 2011.
- Ponte di Pino, Oliviero, "Per una drammaturgia transmediale della crisi italiana ovvero perché i clown vincono le elezioni", *Culture teatrali*, 22 (2013): 55-86.
- Rimini, Stefania, *Le maschere non si scelgono a caso. Figure, corpi e voci del teatro-mondo di Vincenzo Pirrotta*, Corazzano, Titivillus, 2015.
- Sales, Isaia, *I preti e i mafiosi: storia dei rapporti tra mafie e Chiesa cattolica*, Milano, Dalai Editore, 2010.
- Saviano, Roberto, *Gomorra. Viaggio nell'impero economico e nel sogno di dominio della camorra*, Milano, Mondadori, 2006.
- Sofocle, *Aiace, Il Teatro greco. Tragedie*, Eds. Maria Pia Pattoni - Enrico Medda, Milano, Rizzoli, 2006.
- Treu, Martina, *Cosmopolitico. Il teatro greco sulla scena italiana contemporanea*, Milano, Arcipelago, 2005.
- Id., "Riscritture e allestimenti novecenteschi", *Il lessico della classicità nella letteratura europea moderna*, Roma, Treccani, 2008: 317-321.
- Id., *Il teatro antico nel Novecento*, Roma, Carocci, 2009.
- Vacis, Gabriele, "Supplici nel nostro presente: comprendere la contemporaneità", *Engramma. La tradizione classica nella memoria occidentale*, 78 (2010), http://www.gramma.it/eOS/index.php?id_articolo=442, online (ultimo accesso 04/11/2015).

- Vernant, Jean-Pierre - Vidal-Naquet, Pierre, *Mito e tragedia nell'antica Grecia. La tragedia come fenomeno sociale estetico e psicologico*, Ed. Mario Rettori, Torino, Einaudi, 1976.
- Id., *Mito e tragedia due. Da Edipo a Dioniso*, Eds. Clara Pavanello - Alessandro Fo, Torino, Einaudi, 1991.
- Wiles, David, *Greek Theatre Performance. An Introduction*, Cambridge, Cambridge University Press, 2000.

L'autrice

Angela Albanese

Dottore di ricerca in lingue e culture comparate, ha svolto studi sui trattati cinque-secenteschi di mnemotecnica, sul teatro e sulla teoria della traduzione, pubblicando i suoi saggi su diverse riviste, fra cui "Strumenti critici", "Il lettore di Provincia", "Letteratura e dialetti", "Italica". Fra le sue pubblicazioni più recenti, *Della riscrittura del Cunto di Basile e di altre storie: conversazione con Roberto De Simone* («Il Lettore di Provincia», 2010), *Un trattato cinquecentesco sulla memoria: L'Arte del Ricordare di G.B. Della Porta*, («Giornale Storico della Letteratura Italiana», 2011); *Teoria e pratica del tradurre in Benedetto Croce*, («Studi di Estetica», 2012); *Metamorfosi del Cunto di Basile. Traduzioni, riscritture, adattamenti* (Longo, 2012); *I dilemmi del traduttore di nonsense* (ed. con Franco Nasi, Longo, 2012), *Sermo humilis e lirismo in Italianesi di Saverio La Ruina*, («Between» (2014); *Aida dint' 'a casa 'e Donna Tolla Pandola. Parodie verdiane al San Carlino di Napoli*, «Il lettore di provincia», 2014; *L'artefice aggiunto. Riflessioni sulla traduzione in Italia: 1900-1975* (ed. with F. Nasi, Longo, 2015).

Email: angela.albanese@unimore.it

L'articolo

Data invio: 15/05/2015

Data accettazione: 30/09/2015

Data pubblicazione: 30/11/2015

Come citare questo articolo

Albanese, Angela, *“U Tingiutu. Un Aiace di Calabria. Le crepe della politica nel teatro di Scena Verticale”*, *L'immaginario politico. Impegno, resistenza, ideologia*, Eds. S. Albertazzi, F. Bertoni, E. Piga, L. Raimondi, G. Tinelli, *Between* V.10 (2015).<http://www.Between-journal.it/>