

HOME INFO LOGIN CERCA ULTIMO FASCICOLO ARCHIVIO BOARD MANIFESTO REVISORI SUBMISSIONS

Home > Archivio > v. 4, n. 7 (2014)

V. 4, N. 7 (2014)

Poteri della retorica

Atti del convegno annuale dell'Associazione per gli Studi di Teoria e Storia comparata della Letteratura - Compalit Parma, 11-13 dicembre 2013

A cura di Corrado Confalonieri, Giulio Iacoli, Beatrice Seligardi

Sommario

Introduzione

La scienza iriconoscibile. Retorica e comparatistica: un modesto viatico PDF
Giulio Iacoli

Dire, esitare, prefigurare. Territori del perturbante

L'inconscio ottico della storia: per una retorica della visione perturbante in Antonio Tabucchi PDF
Veronica Frigeni

Il fantastico di essere donna: spose, massaie e madri nell'opera di Paola Masino PDF
Beatrice Laghezza

Il volto velato. Iperbole e reticenza in Howard Phillips Lovecraft, e nel racconto fantastico e d'orrore otto-novecentesco PDF
Stefano Lazzarin

Il caso della letteratura ucronica italiana. Ucronia e propaganda nella narrativa italiana. PDF
Emiliano Marra

Il corpo del mostro: retoriche del neofantastico PDF
Simona Micali

Verso un'archeologia tematica: lo sguardo delle cose PDF
Ezio Puglia

Dinamiche contemporanee dell'actio. Poetiche e politiche sceniche

Sermo humilis e lirismo in *Italianesi* di Saverio La Ruina PDF
Angela Albanese

Pantani di Marco Martinelli: una narrazione polifonica PDF
Franco Nasi

Indagine su un primo cittadino al di sopra di ogni sospetto. Renato Accorinti performer PDF
Katia Trifiro'

Dire, fare, guardare. Retoriche visuali nel *Progetto Pasolini* di Motus PDF
Stefania Rimini

Dal dominio della teoria. Ripensando le funzioni della retorica

L'esperienza della lettura in ottica cognitiva: un inquadramento teorico e un saggio di lettura di *Mrs. Dalloway* fra simulazione incarnata (embodied simulation) e teoria della mente (theory of mind) PDF
Sara Boezio

La vita è *blending*. Per una lettura integrata del film di Roberto Benigni PDF
Emanuele Broccio

Retoriche medialità e forme letterarie: Antonio Delfini PDF
Paolo Gervasi

Tornare al silenzio: discorso lirico, soggettività e desoggettivazione PDF
Francesco Giusti

Retoriche di brand: narrazioni e valori PDF
Gianfranco Marrone

Lingua

Scegli la lingua
Italiano

Cruscotto

Nome utente
Password
 Ricordami

Non sei utente di questo sito?
Vai alla registrazione

Contenuti Della Rivista

Cerca
Cerca in
Tutti i campi

Esplora

- per fascicolo
- per autore
- per titolo
- Altre riviste

Keywords

Adattamento Cinema Confine
Desiderio Dinto Impegno
Letteratura Memoria
Parodia Pasolini Poesia Retorica
Romanzo Satira Teoria della
letteratura Traduzione
Umorismo parodia romanzo
scuola serialità

Dimensione Del Caratteri

Ultimo Fascicolo

ATOM	1.0
RSS	2.0
RSS	1.0

Seguici su Facebook:



UniCA OpenJournals

Conservato nella PKP/PLN



La retorica di Paul de Man Paolo Zublena	PDF
<hr/>	
Ore rotundo. Etiche dell'intervento in pubblico	
Non <i>come un romanzo</i> . Retoriche scolastiche ed educazione alla lettura Emanuela Bandini	PDF
Retoriche dello strazio (Manzoni e Sciascia) Giuliana Benvenuti	PDF
La retorica sconfitta dalla forza del contesto etico-politico. Riflessioni sulla ricezione di due traduzioni Caroline Fischer	PDF
The Leader and the Mass: The Political Body and the Power of Rhetorics Lorenzo Gramatica	PDF (ENGLISH)
From Screens to Streets: The Dissemination of Guy Fawkes Image in Physical and Living Media S. Yigit Soncul	PDF (ENGLISH)
<i>The Woman Is Not Present</i> . Chi manca all'appello del posto occupato e altre domande retoriche Dario Tomasello	PDF
Il diavolo si annida negli esempi. Su teoria letteraria e comparatistica nei programmi del biennio dei licei Toni Veneri	PDF
<hr/>	
Nostri Orienti. Alterità, corpo, traduzione	
Variazione poetica, metamorfosi, ibridazione linguistica: scritture del corpo e identità in trasformazione nell'opera di Tawada Yōko Francesco Eugenio Barbieri	PDF
Kyōgoku Natsuhiko, una retorica oltre il secondo grado Diego Cucinelli	PDF (ENGLISH)
Retoriche della traduzione nella DDR: un <i>case study</i> tra poesia e propaganda Enza Dammiano	PDF
Metamorfosi del corpo nella cultura (post)sovietica Gabriella Elina Imposti	PDF
Per una retorica dell'assenza. Fascinazioni giapponesi nell'ultimo romanzo di V.V. Nabokov Irina Marchesini	PDF
<hr/>	
Nel vivo dei testi. La lunga modernità dell'elocutio	
Retorica e Storia in <i>Making History</i> di Brian Friel Manfredi Bernardini	PDF
«Reader! Bruder!»: Retorica della narrazione e retorica della lettura Federico Bertoni	PDF
Soggette e/o soggetti: esempi di propaganda di genere nella lirica primo-settecentesca Caterina Bonetti	PDF
Lo stile (non) è l'uomo. Satira, retorica e realismo tra Giovenale, Gadda e Montale Corrado Confalonieri	PDF
<i>Diary of a Bad Year</i> (2007): l'ultimo Coetzee fra saggio e autofinzione Lucia Claudia Fiorella	PDF
Volontà di narrare, tentazioni saggistiche e forme ibride in Antonio Pascale e Emanuele Trevi Damiano Frasca	PDF
La retorica della seduzione ne <i>Les Égaréments du cœur et de l'esprit</i> di Crébillon fils Marilysa Moccia	PDF
Ricezione ed elaborazione della retorica politica contemporanea: il caso della poesia dell'ultimo Raboni Davide Podavini	PDF
La verità ingiallita nel fototesto della <i>Divina Mimesis</i> Maria Rizzarelli	PDF
<i>Finnegans Wake & embodied cognition</i> . Una lettura joyceana Sinone Reborà	PDF
Potere della retorica e crisi del linguaggio: l'iconicità espressiva di Carlo Michelstaedter Stefania Rutigliano	PDF
Parola, corpo, potere: esercizi di lettura dal <i>Julius Caesar</i> di Shakespeare a <i>Death and the Maiden</i> di Ariel Dorfman Diego Saglia	PDF
<hr/>	
Poteri del fare artistico. Ideazioni e attraversamenti	
Laboratorio di Comunicazione Militante: il disvelamento della retorica dei media	PDF

Cristina Casero	
I dispositivi fototestuali autobiografici. Retoriche e verità	PDF
Roberta Coglitore	
Le retoriche dello sguardo nel "Postmodern Great Gatsby" di Luhmann	PDF
Paola Fallerini	
Voci dell'ignoto: il lessico musicale del fantastico nell'Ottocento fra insetti musicanti e autoparodie	PDF
Elisabetta Fava	
Il migliore dei mondi possibili? Retorica e politica del poliziesco televisivo <i>made in USA</i>	PDF
Donatella Izzo	
Le urgenze del visivo maschile: retoriche del <i>male gaze</i> nella cultura dello <i>smiff</i> e dell' <i>hard-core</i> tra cinema e letteratura	PDF
Mirko Lino	
Retorica dello spazio: il caso della street art	PDF
Marco Mondino	
«Neutre est le seul genre qui me convienne»: retoriche dell'androginia nell'opera di Claude Cahun	PDF
Silvia Nugara	
Lo sguardo e la lettera. Retoriche iconotestuali in Sebald e Maron	PDF
Nicola Ribatti	
Menti opache. <i>Mad Men</i> e la rappresentazione dell'interiorità nelle serie TV	PDF
Gianluigi Rossini	
Per una retorica intermediale: corpo femminile, pubblicità e ideologia nelle opere digitali di Young-Hae Chang Heavy Industries	PDF
Beatrice Seligardi	
L'antiretorica espositiva di Ugo La Pietra	PDF
Francesca Zanella	
<hr/>	
Rereading / Rileggendo: A cura di Clotilde Bertoni	
«Mi è tornata la fantasia del narratore»: Pasolini cinquant'anni fa	PDF
Alfredo Barberis	
<hr/>	
Interviste/Conversation Pieces: A cura di Massimo Fusillo	
Punti sulle mappe. Conversando con Franco Farinelli, intorno alle retoriche cartografiche	PDF
Giulio Iacoli	
<hr/>	
In discussione/In discussion: A cura di Niccolò Scaffai	
Su <i>1910. L'emancipazione della dissonanza</i> : Per una retorica della gioventù	PDF
Niccolò Scaffai	
Su <i>1910. L'emancipazione della dissonanza</i> : Rhetoric of Youth, or Bridges to Nowhere	PDF
Thomas Harrison	
Su <i>1910. L'emancipazione della dissonanza</i> : Corveva l'anno 1910 il nichilismo conquistava l'Europa	PDF
Valerio Magrelli	
L'asimmetria e l'attrazione. Pittura e chimica dei sentimenti in <i>L'amore normale</i> di Alessandra Sarchi	PDF
Emanuele Zinato	
<hr/>	
Recensioni/Between the Texts: A cura di Giulio Iacoli e Marina Guglielmi	
Fabrizio Deriu, <i>Performático. Teoria delle arti dinamiche - Mediologia della performance. Arti performátiche nell'epoca della riproducibilità digitale</i>	PDF
Francesca Agamennoni	
Gabriele Proglia, <i>Memorie oltre confine. La letteratura postcoloniale italiana in prospettiva storica</i>	PDF
Manfredi Bernardini	
Maria Teresa Chialant - Marina Lops (eds.), <i>Time and the short story</i>	PDF
Rachele Branchini	
Stefano Brugnolo, <i>Strane coppie. Antagonismo e parodia dell'uomo qualunque</i>	PDF
Corrado Confalonieri	
Achim Höller (ed.), <i>Comparative Arts. Universelle Ästhetik im Fokus der Vergleichenden Literaturwissenschaft</i>	PDF
Enza Danmiano	
John R.W. Speller, <i>Bourdieu and Literature</i>	PDF (ENGLISH)
Guido Mattia Gallerani	
ANXO Abuin González, <i>El teatro nel cine. Estudio de una relación intermedial</i>	PDF
Giulio Iacoli	
Silvia Antosa, <i>Queer Crossings. Theories, Bodies, Texts</i>	PDF

Mirko Lino

Anna Maria Lorusso – Claudio Paolucci – Patrizia Violi (eds.), *Narratività. Problemi, analisi, prospettive*

PDF

Marco Mondino

Paolo Tortonese, *L'Homme en action. La représentation littéraire d'Aristote à Zola*

PDF

Pierluigi Pellini

Claudio Gigante - Dirk Vanden Berghe (eds.), *Il romanzo del Risorgimento*

PDF

Marina Polacco

Cesare Segre, *Opera critica*

PDF

Niccolò Scaffai

Between Journal è edito dall'Università di Cagliari - Il supporto ICT, lo sviluppo & la manutenzione di questa installazione di OJS sono forniti da UniCA Open Journals, gestito dal Sistema Bibliotecario di Ateneo.

Between Journal è pubblicato con il contributo della Fondazione Banco di Sardegna.

ISSN 2039-6597



Sermo humilis e lirismo in *Italianesi* di Saverio La Ruina

Angela Albanese

Cosa significava quel padre in fuga, la sua apparizione brevissima, e quell'addio che invece dura da quarant'anni? Me lo ricordo solo che saluta. Essere padre, forse, vuol dire salutare. È un dio che non protegge, e può solo fuggire.

V. Magrelli, *La vicevita*

1. Si chiama Tonino Cantisani e di mestiere fa il sarto il protagonista del monologo *Italianesi* (2011), scritto, diretto e interpretato da Saverio La Ruina.

Tonino Cantisani è nato nel 1951 in un campo di concentramento albanese, da madre albanese e da uno dei tanti militari italiani che alla fine della seconda guerra mondiale il regime comunista di Enver Hoxha ha prima bloccato in Albania, con l'accusa di attività sovversiva nei confronti del regime, e poi rimpatriato in Italia. Tonino e sua madre invece sono rimasti lì, internati in un campo di prigionia e senza alcuna possibilità di contatto con l'esterno, per la sola colpa di essere figlio e moglie di un italiano. In quel campo trascorre i primi terribili quarant'anni della sua vita, fino a quando la caduta del regime di Hoxha restituisce a tutti gli italiani la libertà. Per lui sarà libertà di poter finalmente vedere quell'Italia fino ad allora solo immaginata e di andare in cerca del padre mai conosciuto.

Quello di La Ruina - drammaturgo, attore e regista teatrale, fondatore e direttore artistico, con Dario De Luca, della compagnia Scena Verticale e, dal 1999, del festival Primavera dei Teatri - è un personaggio d'invenzione, come lo è la vicenda che racconta, sebbene scaturisca da un lungo e sapiente lavoro di montaggio dei diversi racconti ascoltati dal regista nel corso di incontri con reduci e testimoni diretti del dramma. La finzione si nutre dunque di una tragica verità storica, colpevolmente trascurata dalla storia ufficiale. È ben

noto, infatti, l'inizio nel 1939 della campagna d'Albania voluta da Mussolini e il protrarsi dell'occupazione italiana di quei territori fino alla fine della seconda guerra mondiale e all'avvento della dittatura comunista. E altrettanto note sono le persecuzioni a cui il regime, alla fine della guerra, ha sottoposto militari e civili italiani ancora presenti in Albania, prima condannati e poi definitivamente espulsi e rispediti in Italia con l'accusa di essere fascisti e nemici del regime. Sotto silenzio sembra invece essere passata la sorte delle famiglie di alcuni di quegli italiani, mogli e figli sbarrati in Albania e internati in campi di concentramento per più di quarant'anni, fino alla caduta del muro di Berlino e allo sgretolamento dei regimi comunisti dell'Europa orientale, compreso quello di Hoxha.

Nel dramma di finzione di Tonino Cantisani, quarantenne ancora senza patria e senza padre, si condensano dunque storie verissime. La maestria con cui il sarto Tonino imbastisce le sue stoffe colorate per gli altri detenuti del campo è la stessa con cui il regista intesse una vicenda d'invenzione con le vite tragiche di centinaia di italiani, di cui il suo protagonista diventa caso esemplare e paradigmatico. Emblema della tragedia è già il titolo del monologo: una crisi che rimanda antifrasticamente non ad una fusione, ma ad un tragico smembramento dell'identità, alla non appartenenza ad alcun luogo. Considerato per quarant'anni italiano in Albania, appena rimpatriato, Tonino diventa uno dei tanti profughi albanesi in Italia:

Avevo sempre pensato che arrivando in Italia trovavo un'orchestra, con gente che suonava ballava e cantava. E invece non suonava e ballava nessuno, e tantomeno cantava nessuno, anzi c'hanno tenuti bloccati cinque giorni in questura e zitti, e se reclamavamo ci guardavano pure storto e zitti lo stesso.

- "Ma guarda st'albanesi...", dicevano i poliziotti.

- "Mo sono un albanese in Italia dopo che sono stato quarant'anni prigioniero in Albania perché ero italiano?"

- "E perché? Vieni dall'Albania, sei nato in Albania, parli albanese, non puoi essere altro che albanese".

E da allora è stata sempre la stessa canzone, come un disco incantato¹.

Ha scritto Aristotele nella sua *Poetica* che la differenza fra lo storico e il poeta «è in questo, che l'uno dice le cose che avvennero, l'altro quali potrebbero avvenire. Perciò la poesia è cosa più filosofica e più seriamente impegnativa della storia: la poesia dice infatti piuttosto le cose universali, la storia quelle particolari» (2008: 63). È una distinzione importante questa di Aristotele fra il «particolare» realmente accaduto di cui deve dare conto lo

¹ Tutte le citazioni testuali riportate da qui in avanti sono tratte dal copione dello spettacolo, messo a disposizione dall'autore per il fine esclusivo di questa ricerca e non ancora pubblicato.

storico, e «l'universale» di cui tratta la poesia, ossia il verosimile, ciò che potrebbe accadere senza rispondere necessariamente ad un imperativo di verità e di aderenza dettagliata al fatto storico. Nel monologo di *La Ruina* la scena teatrale s'incarica di fatto di far luce su tasselli rimossi dalla coscienza storica del paese, senza tuttavia che l'esposizione della macro Storia prevalga mai sul racconto del dramma personale di Tonino Cantisani. Non si tratta di un monologo-inchiesta, e non vi è alcuna pretesa del regista di sostituirsi al lavoro dello storico o del cronista, o di caricare il suo spettacolo di una valenza premeditatamente civile. Lo dice chiaramente *La Ruina*:

Io parto da una finalità assolutamente teatrale. Non mi pongo il fine di educare o di fare teatro civile. Lo può essere di conseguenza, ma l'unica cosa che mi interessa è il linguaggio teatrale. I contenuti sono importanti, ma non solo i contenuti sono il *teatro*. Il teatro è anche la forma che raccoglie questi contenuti e li fa esplodere. Poi, di conseguenza, può diventare civile, pedagogico, ma non è il mio punto di partenza (*La Ruina* 2012)².

La grande Storia, quella che aristotelicamente è davvero accaduta e che pure muove e imbroglia i fili parentali del protagonista, è lasciata dunque sapientemente sullo sfondo ed evocata attraverso lo sguardo e il ricordo di un figlio alla ricerca di suo padre, mai conosciuto. E allora anche lo sguardo di chi assiste al dramma può forse permettersi di virare un poco, di spostare l'asse del racconto dal particolare della storia – il campo di prigionia, le torture subite, il divieto per quarant'anni di qualsiasi contatto con l'esterno – al motivo universale in senso aristotelico, poetico, mitico del padre, o meglio della «domanda di padre» (cfr. Recalcati 2013) che attraversa l'intera narrazione.

2. «Le metafore mitiche – ha scritto Hillman – non sono eziologie, spiegazioni causali o cartellini identificatori. Sono prospettive sugli eventi che

² Quelli di *La Ruina* restano monologhi drammatici, in cui l'elemento diegetico o narrativo è costantemente incastonato in un'architettura drammaturgica di finzione, e questo ne segna, fra l'altro, la distanza rispetto al teatro di narrazione, in cui il narratore fa del pubblico il suo interlocutore scenico non nascondendosi dietro la maschera di una *dramatis personae*, ma proponendo un attraversamento esperienziale dell'argomento narrato, talvolta d'impianto dichiaratamente civile o ideologico. Per una ricognizione storiografica delle diverse tendenze in atto nella drammaturgia contemporanea e dei differenti profili di *performers* monologanti, in cui si dà conto anche delle esperienze fondative del teatro di narrazione, si vedano almeno Puppa 2003: 159-209 e 2010; Ariani, Taffon 2001: 223-295; Guccini 2005; Guccini, Tomasello 2009; Soriani 2009.

modificano l'esperienza degli eventi [...]. Sono somiglianze di accadimenti, rendono questi ultimi intelligibili» (1983: 184).

Una certa «somiglianza di accadimenti» sembra curiosamente accomunare la vicenda di Tonino Cantisani e quella della figura omerica di Telemaco. Nell'*Odissea* Telemaco è il figlio di Ulisse. Non ha mai conosciuto il padre, partito da Itaca per andare a combattere nella guerra di Troia e il cui ritorno a casa è ostacolato per venti lunghi anni dalle insidie del mare e dei nemici («di lui mi dice mia madre, ma io non lo so, ...colui del quale mi dicono figlio», Omero 1989: 13).

Come Telemaco, neanche Tonino ha mai conosciuto suo padre, e dovrà aspettare quarant'anni prima di poterlo incontrare:

Mio padre ha conosciuto a mamma e si sono sposati. Ed è stato in Albania fino al 1951, che poi è stato l'anno che sono nato io. Ma è stato pure l'anno ch'è scoppiata la bomba all'ambasciata russa. È scoppiata la bomba ed è scoppiato tutto. Dicevano che potevano essere stati solo gli italiani, che solo loro erano capaci di bombe e bombette. Li hanno arrestati a tutti quanti, li hanno processati e li hanno condannati: "spie italiane che lo facevano per gli americani per conto del Vaticano", hanno detto. "Non desiderati", hanno detto ancora. E gli hanno dato il foglio di via. E insieme a papà, con il traghetto dovevamo partire pure io e mamma. Dico pure io perché pure che non c'ero era come se fosse che c'ero, che a me mamma mi portava nella pancia.

Telemaco e Tonino continuano a guardare il mare sperando che restituisca ad entrambi il padre: «Telemaco, andando lontano per la riva del mare, lavate nel bianco mare le mani, Atena invocava» (Omero 1989: 43); e così Tonino: «E mo che non c'era più mastu Giuvannu, mio padre mi mancava ancora più assai. E appena potevo mi fermavo a guardare il mare. Il mare che stava di fronte all'Italia. Il mare Adriatico. Il mare che se l'era portato. E che se l'era portato lontano».

Fino a quando gli eventi fanno maturare in entrambi la decisione di mettersi in viaggio alla ricerca dei rispettivi padri. Sarà la dea Atena a suggerire a Telemaco la partenza: «Ti darò un saggio consiglio, se vuoi ascoltami: armata di venti remi la nave migliore che c'è, parti e cerca notizie del padre da tanto tempo lontano» (Omero 1989: 17); ad autorizzare Tonino saranno invece la caduta del muro di Berlino, la fine del regime, la riapertura delle frontiere albanesi e la libertà, nel 1990, di andare a raggiungere il padre in uno sperduto paesino della Sardegna dove la Croce Rossa lo ha finalmente rintracciato:

Ho cominciato a sentire il rumore del mare, a pensare a come poteva essere Capri, le montagne. A come poteva essere Roma capitale. Non

l'avevo mai vista, ma conoscevo tutto dell'Italia. A pensare a come poteva essere mio padre. Il padre che non avevo mai visto. Il padre che non sapevo più manco dov'era. E che poi ho saputo dov'era nell'85. E io sono partito per l'Italia nel '90.

- "Devo andare da mio padre", ho detto all'ambasciata italiana dopo ch'è caduto il regime, "devo andare in Italia".

- "Ma tu puoi andare dove vuoi", hanno detto, "sei libero".

- "Ma sono libero veramente?".

- "Certo che sei libero veramente, allora per finta?".

- "Ma posso andare veramente in Italia?".

- "Ancora? E certo che ci puoi andare veramente. E non puoi andare solo in Italia, puoi andare dove ti pare e piace. Sei cittadino italiano", hanno detto.

"Cittadino italiano", quando ci penso ancora mi vengono i brividi. A quarant'anni ero finalmente cittadino italiano.

È a questo punto, però, che il destino dei due prende svolte diverse. Telemaco, ancora in giro per mare, è richiamato in patria per il ritorno improvviso del padre. Ulisse si presenta travestito al cospetto del figlio, come ha voluto Atena, e subito non è riconosciuto. Ben presto però il dubbio del ragazzo, che stenta a distinguere il valoroso genitore dietro le sembianze di un vecchio mendicante, si scioglie in un abbraccio:

Il padre tuo sono, per cui singhiozzando,
soffri tanti dolori per le violenze dei principi.
Così dicendo baciò il figlio e per le guance
Il pianto a terra scorreva: prima l'aveva frenato [...]
Allora Telemaco stretto al suo nobile padre, singhiozzava piangendo.
A entrambi nacque dentro bisogno di pianto [...] (Omero 1989: 451).

La domanda di padre di Tonino Cantisani - che continua negli anni a nutrirsi del suo nome assegnandolo anche al suo primo figlio, come a cementarne la presenza - è invece destinata a rimanere inascoltata. Tonino raggiunge finalmente Leone Cantisani ad Olzai, in Sardegna, e suo padre, come era avvenuto a Telemaco con Ulisse, dapprima stenta a riconoscere il figlio. Al riconoscimento, tuttavia, non segue alcun abbraccio:

Il cuore andava a mille. Mi sono alzato subito dalla sedia. Era mio padre. Mi sono alzato subito dalla sedia e ho fatto per abbracciarlo.

- "Beh?", ha fatto lui, "Beh?".

Come a dire "che ci fate qua? Che andate cercando?". E là m'è passato tutto. Il cuore s'è calmato di colpo. Il battito è diventato normale. I muscoli si sono distesi. L'avrei potuto uccidere pure in quel momento. E mi sono seduto. Ha detto "Beh?" e mi sono seduto.

- "Non c'è nessun beh", ho detto, "non sono venuto a cercare qualcosa, non sono venuto a cercare niente. Da te non voglio manco un capello. Sono venuto solo per vederti, per vedere come sei fatto, che faccia tieni, il colore degli occhi, la forma del naso. Per vedere quanto sei bello, e sei bello, e quanto sei alto, e sei pure alto. E mo che t'ho visto, me ne posso pure tornare in Albania".

È sceso il gelo. Il tempo s'era fermato più di quando lo stavamo aspettando.

Basta il rifiuto di quell'abbraccio sognato per quarant'anni a pietrificare Tonino. Se per Telemaco il ricongiungimento con il padre aveva coinciso con il recupero dell'identità e della patria, invasa dai Proci per tutto il tempo dell'assenza paterna e liberata finalmente da Ulisse, attraverso il gesto brusco, distaccato di Leone Cantisani, Tonino comprende di aver perso in un solo momento e irrevocabilmente, insieme al padre, anche il sogno della patria e dell'identità, illusoriamente ritrovate e in un istante violentemente annullate.

3. Un'architettura narrativa intenzionalmente frammentata caratterizza il monologo di La Ruina. Il racconto avanza con tempi narrativi sfalsati, su livelli temporali differenti, ricorrendo a continue sospensioni, incastri, anacronie, come a voler specularmente restituire l'incepparsi della memoria stanca del protagonista, l'incagliarsi della sua emotività sfiancata.

Dopo una breve lezione di sartoria impartita direttamente al pubblico, un Tonino ormai adulto, rientrato definitivamente in Italia, si addentra subito nel ricordo del campo di prigionia e del suo grigio sempre uguale contrapposto ai colori vivaci delle sue stoffe; nel ricordo di Selma, «la ragazza con la faccia gentile», protagonista dei suoi sogni e poi sposata nel campo; nel ricordo del mito del padre, che popolava i suoi sogni di bambino con voli verso l'Italia su aeroplani immaginari e di cui riceve notizie solo all'età di trentaquattro anni, nel 1985, attraverso una lettera della Croce Rossa Italiana:

La prima cosa che mi sono ricordato è stata la lettera della Croce Rossa Italiana: "Gentilissimo signor Tonino Cantisani...", così c'era scritto sulla lettera, Tonino Cantisani, il mio vero nome e cognome, che ancora oggi quando ci penso mi vengono i brividi. "Gentilissimo signor Tonino Cantisani...", io l'ho mandata nell'82 e loro mi hanno risposto nell'85, "comunichiamo", hanno scritto, "che abbiamo trovato suo padre Cantisani Leone". Da trent'anni di papà non sapevamo più niente, che dal '54 la censura non ci ha fatto più scrivere né ricevere niente. Da trent'anni di papà non sapevamo più manco dov'era. [...]

Ho scritto a papà, ma non ho avuto risposta. Ho scritto la seconda, la terza, la quarta, ma manco allora ho avuto risposta. "Ma come mai non risponde?", ho pensato. Non sapevo il motivo, ma qualcosa doveva essere successa per forza. E l'ho scoperta quando sono arrivato in Sardegna, nel

'90. Ma ve la racconto dopo la cosa che ho scoperto. Che allora erano troppe le cose che mi tornavano in mente. Di colpo. Come un film che tornava indietro.

Il ricordo risulta frammentato, faticoso, disturbato dal peso del fallimento di quell'incontro con il padre che Tonino ha atteso per tutta la vita e che lo spettatore attende pazientemente per tutto il corso della narrazione, vedendone invece di continuo ritardata la descrizione da interpolazioni e salti narrativi, non solo temporali – tanto è difficile per Tonino seguire il flusso doloroso della memoria – ma anche spaziali, così da indurre il pubblico a spostarsi di continuo con lui al di qua e al di là della costa adriatica:

Non me la sentivo di partire da solo e mi sono portato a Leoncino, il figlio mio più grande, che allora aveva dodici o tredici anni. E quando siamo arrivati al confine, pure che m'avevano detto ch'ero cittadino italiano, ch'ero libero e che potevo andare dove mi pareva e piaceva, il cuore mi scoppiava lo stesso [...] perché entrando in Italia m'avvicinavo a papà.

E qui il racconto del viaggio s'interrompe bruscamente per lasciare il posto ad altri fantasmi del passato, come le sparizioni della madre che ogni tanto veniva portata via per sbrigare misteriose «commissioni» e poi ricompariva piena di lividi e con le vesti stracciate; o l'apprendimento dell'italiano, che nel campo gli insegna Mastu Giuvannu, un sarto calabrese vecchio amico del padre; o il trauma delle torture inferte dai carcerieri per estorcergli chissà quali verità a lui sconosciute, e di cui è drammatico testimone il suo passo claudicante:

- "Lo confermi quello che ha detto Petrassi?"
- "Non posso confermare cose che non so".
- "No?", e m'infilò uno stuzzicadenti nell'unghia del piede.
- "Ancora no?", e m'infilò quattro stuzzicadenti nelle unghie rimanenti del piede.
- "Vuoi che facciamo pure l'altro piede?", mi fa sempre il poliziotto più grosso.

E gli ho sputato in faccia.
- "Se lo fai un'altra volta ti rompo il ginocchio", mi dice mentre mi rompe il ginocchio.

E poi mi mena mi mena mi mena che non so manco io per quanto tempo mi mena. Mi mena così tanto che arrivo a un punto che non mi faccio più male, così tanto che non sento più niente [...].

Poi un altro repentino salto spazio-temporale, che rimette Tonino e lo

spettatore di nuovo in viaggio verso la Sardegna, verso Leone Cantisani:

Il treno ha passato Bologna, Firenze, Roma. Da Roma abbiamo preso il treno per Civitavecchia. Da Civitavecchia il traghetto per Olbia. Da Olbia il treno per Nuoro. E da Nuoro il postale per Olzai. [...] Ma poi vedo un paesino sopra la collina e una tabella sopra la strada: "Olzai". E il cuore comincia a battere ancora più forte. Da 128 ore eravamo partiti da Tirana. Non so i chilometri, ma eravamo 128 ore lontani dal campo.

- "Ci serve un sarto", ci dice un giorno una guardia nel campo, "chi sa cucire un passo avanti".

La tensione emotiva del ricordo del viaggio e dell'arrivo ad Olzai è per Tonino insostenibile. Gli è necessario perciò ricorrere ad un'ulteriore, rassicurante interruzione del flusso della memoria, interpolandovi altri tasselli di vita: la nomina a sarto ufficiale dal campo al posto di Mastu Giuvannu, mandato a morire dai carcerieri, gli incontri estivi con Selma, i loro discorsi sui colori, che erano già discorsi amorosi, la promessa di sposarla e di portarla in Italia, il matrimonio, la nascita dei figli.

Poi il racconto del viaggio riprende, ma è ancora bruscamente interrotto, mozzato, come mozzato diventa il respiro di chi sta per rivivere quell'incontro decisivo:

Ma proprio al momento che stavo per suonare il campanello non ce l'ho fatta a toccarlo. Mi sono sentito male. Il cuore mi scoppiava come quando voleva uscire fuori dal petto. Tremavo tutto quanto. Avevo la bocca asciutta. La lingua incollata. Mi sentivo morire.

"Andiamocene, Leonci, andiamocene". E ce ne siamo scappati. E quando poi mi sono calmato, siamo tornati un'altra volta al numero 3. Ma stavolta ho suonato.

C'ha aperto una signora che poteva avere quarant'anni. Una bella signora.

- "Sono Tonino Cantisani, il figlio di Cantisani Leone e questo è il nipote, si chiama come il nonno".

- "Entrate", ha detto.

L'ha detto lo stesso di come lo poteva dire una statua. C'ha portato in una stanza e c'ha fatto sedere.

- "Ve lo chiamo", ha detto ed è uscita.

Il tempo s'era fermato. È arrivato un uomo di settant'anni. [...] Il cuore andava a mille. Leoncino ha capito e m'ha preso la mano. Non sapevo se potevo ridere, non sapevo se potevo piangere. Come un bambino che ha fatto una cosa e non sa se l'ha fatta buona o sbagliata. E guarda il padre per vedere che fa [...]. Ma poi ve lo dico quello che ha fatto. Che ancora mo quando ne parlo mi mancano le forze. Prendo fiato e poi ve lo dico quello che ha fatto.

E quando Tonino recupera finalmente le forze che gli servono per arrivare alla fine del racconto, l'esito - lo abbiamo visto - è per lui devastante. Leone Cantisani non è l'eroico padre che ha popolato le sue fantasticherie di bambino e l'Italia non è affatto il belpaese pieno di «pittori, musicisti, cantanti» che lui ha sempre immaginato. La narrazione si chiude circolarmente così come si era aperta: con il ricordo del campo e dell'ultimo viaggio, questa volta reale, verso l'Italia per riconciliarsi con il padre oramai defunto.

4. Sono tessere di un mosaico lirico quelle che La Ruina mette insieme con la sua narrazione piana, affettuosa, intrisa delle sonorità di un calabro-italiano che il protagonista impara nel campo e che ricorda la terra d'origine del regista. Il narrare è costantemente lieve e discreto, una forma di *sermo humilis* nel significato che Auerbach, con riferimento all'oratoria cristiana, ha attribuito a quell'aggettivo, intendendolo innanzitutto come «definizione stilistica» (Auerbach 2007: 37), come umiltà e modestia nel modo dell'esposizione, come capacità di raggiungere un'essenzialità lirica attraverso una colloquialità dimessa, pudica. Il ricorso ad un *sermo humilis* non implica tuttavia in alcun modo la «rinuncia alla cura retorica del testo» (Consolino 2001: 414), che anzi nel monologo è sorvegliatissima: si può dire, ancora con Auerbach, che in *Italianesi* «la retorica agisce con semplicità [...], e la sintassi con cui essa opera talvolta ha un suono quasi da lingua quotidiana» (2007: 37).

E la lingua «quotidiana» che Tonino Cantisani impara ormai da adulto nel campo, come una lingua straniera, è quella degli affetti, di suo padre, un italiano incerto e a tratti sgrammaticato, contaminato dal dialetto calabrese:

E da allora mi sono presentato tutti i giorni da mastu Giuvannu.
- "Che vuoi?", m'ha fatto.
- "Voglio imparare l'italiano".
- "Ma io non lo so mica parlare l'italiano".
- "Come non sai parlare l'italiano? Ti chiamano tutti l'italiano, mastu Giuvannu l'italiano, e non sai parlare l'italiano?".
- "E certo che sono italiano, però noi l'italiano non lo parlavamo mai. Noi parlavamo solo il dialetto".
- "E che cos'è il dialetto?".
- "È la parlata della zona, nella bassitalia ogni zona tiene parlata sua".
- "E qual è la parlata tua?".
- "Il calabrese, da noi l'italiano lo parlano solamente i dottori".
- "Va bè, ma la Calabria dove sta, non sta in Italia?".
- "E certo che sta in Italia, che dove dovrebbe stare? In Francia?".
- "E allora parla l'italiano che sai parlare".
E da allora lui con me ha parlato sempre l'italiano che sapeva parlare.

E visto che la lingua che Tonino impara da Mastu Giuvannu è una lingua

soltanto parlata, il suo racconto assume l'immediatezza dell'oralità, svelando fenomeni sintattici tipici del parlato popolare (cfr. Testa 1991: 173-222; Berruto 1985: 120-151 e 2012). Fra i più ricorrenti nel testo vi è senz'altro la paratassi, che contribuisce a dare un ordine semantico e affettivo alla narrazione di Tonino:

E quando poi in Albania è cominciata la dittatura hanno chiuso i confini e dentro i confini c'hanno chiuso a tutti: animali cose e persone. E c'hanno chiuso pure a mio padre. E insieme a mio padre c'hanno chiuso pure gli altri soldati e civili italiani che c'erano rimasti. E da allora l'Albania è rimasta blindata, da allora non è potuto più entrare o uscire nessuno.

Altissima è anche l'occorrenza del *che* polivalente (cfr. Cortellazzo 1972: 93-98, Sornicola 1981: 61-74, Berruto 1983: 53-55 e 1985: 131-132), dal valore sintattico non sempre chiaramente definibile, usato per legare, o meglio per giustapporre le frasi («*Che* poi io avevo imparato proprio nel campo, con un vero maestro, mastu Giuvannu, un vero maestro italiano. *Che* mica cuciva così, tanto per cucire, come cuciva lui non cuciva nessuno»); altrettanto frequente è l'uso pleonastico dei pronomi di ripresa, in relazione anaforica o cataforica con il nome, con funzione di intensificazione («Il *pantalone* l'hanno sbagliato. La piega non va bene così... La *piega* la dovevano fare così, vedi?»); «*Che* dopo non *lo* sentivo più il *peso* del corpo...»); l'impiego di anastrofi, con inversione del regolare ordine sintattico della frase («Sti greci c'hanno sempre pronta una scusa, *non li proprio sopporto*»); e, più in generale, il ricorso ad un registro linguistico popolare, dialettale, informale, che è appunto l'unico appreso da Tonino nel campo:

Dove sei sparito per tutto *sto* tempo?, *mi fa* mamma [...].
Non me la sentivo di partire da solo e *mi sono portato a Leoncino*, il figlio mio più grande.
Chi rimane si sente ancora *più peggio*.
E *mo* che non c'era più Mastu Giuvannu, mio padre mi mancava *ancora più assai*.

L'intero monologo è infine costantemente scandito da ripetizioni di parole o di intere frasi, che ritornano lungo tutto il testo nello stesso ordine oppure in un ordine appena variato. La reiterazione formulare di frasi o di porzioni di frasi, elemento distintivo della tradizione orale a partire dall'epica omerica, sembra diventare cifra stilistica peculiare di La Ruina, una precisa tecnica compositiva riscontrabile sia in questo monologo sia, con pari insistenza, negli altri due suoi assoli, *Dissonorata* (2006) e *La Borto* (2009). Vediamone qualche esempio in *Italianesi*:

Poi, una volta che avevo fissato per bene i colori nella mente, ci ficcavo man mano le persone, poi alberi, fiori, una fila di casette colorate. E alla fine la cosa più bella. *Una ragazza con la faccia gentile, con i capelli gialli dello stesso colore del grano, e gli occhi celesti, ma così celesti che parevano dello stesso colore del cielo.*

[...] Prendo a mastu Giuvannu e gli dico: - "Hai visto *una ragazza con la faccia gentile, con i capelli gialli dello stesso colore del grano, e gli occhi celesti, ma così celesti...*".

Ancora un'altra formula:

Che io ho fatto il sarto quasi quarant'anni, eh? L'ho fatto quasi tutti gli anni che ho passato nel campo. E non era mica un campo di grano o di patate o di barbabietole, che magari era un campo di grano o di patate o di barbabietole, ma era un campo di prigionia, un campo di concentramento.

Fatto sta che sono tornato in Albania. Che poi più che in Albania sono tornato nel campo, che non è mica un campo di grano o di patate o di barbabietole, ma è un campo di prigionia, un campo di concentramento. Campo di Savr, lo chiamano.

Selma, che diventerà sua moglie e partorerà i suoi figli nel campo, per tutto il corso della narrazione sarà sempre «la ragazza con la faccia gentile», così come la terribilità e la sterilità del campo di prigionia spiccherà sempre per contrasto ad un fertile campo di grano, di patate o di barbabietole. L'espressione ripetuta non svolge qui, come in altri luoghi del testo, solo funzione mnemonica per l'attore e per lo spettatore, ma serve anche a creare tensione narrativa, a rimarcare i passaggi fondanti della storia, ad esprimerne «un'idea essenziale» (Parry 1971: 272).

Per capire la portata e l'efficacia del lavorare per formule di La Ruina, forse è utile rileggere anche un breve passaggio tratto dal monologo *La Borto*. La protagonista Vittoria – interpretata dallo stesso La Ruina *en travesti* – racconta, nel suo morbido e musicale dialetto, l'industria feroce degli aborti artigianali che nel dopoguerra le donne calabresi, vittime di un tessuto sociale arcaico e violentemente patriarcale, erano costrette ad alimentare ricorrendo alle «mammane», alle «medichesse». Per paura e per disperazione ci si affidava a queste ambigue figure paesane, ministre di vita e di morte, sostitute clandestine della medicina ufficiale, che praticavano aborti con ferri da calza e vari attrezzi domestici con forte rischio – si può chiaramente intuire – per la salute e la vita stessa delle donne gravide. In diversi momenti del racconto Vittoria torna a descrivere la disumana indifferenza dei mariti e l'arte straziante di «arrangiarsi» di queste donne perennemente incinte, di cui lei stessa è caso esemplare:

Ma quiddi poviri fiammini c'un avianu mancu nu soldu un sapianu chiù cumi aviana fa pi campà. E quannu rimanianu ncinti e chidianu a collaborazona d'i mariti, i mariti avianu sempi a stessa risposta:

- "Arrangiti".

E s'arrangiavinu cumi putianu, s'arrangiavinu a forza, s'arrangiavinu cu i mammani ca sapiasi ca ci trasiasi viva e un sapiasi si ni jissiasi morta.

[Ma quelle povere donne che non avevano un soldo non sapevano più come fare per campare. E quando rimanevano incinte e chiedevano la collaborazione dei mariti, i mariti avevano sempre la stessa risposta:

"Arrangiati".

E s'arrangiavano come potevano, s'arrangiavano a forza, s'arrangiavano con le mammane che sapevi che ci entravi viva e non sapevi se ne uscivi morta] (La Ruina 2013: 124, *corsivo nostro*)³.

E cusì loru anu pututu turnà a si sfucà cumi a loru pariadi e piaciadi e nùai amu vutu turnà a ni pristà cumi a loru pariadi e piaciadi. Ma quannu pu i fiammini anu rimasti ncinti da capu, u riturnellu turnavidi u stessu:

- "Arrangiti". [...]

S'arrangiavinu cumi putianu, s'arrangiavinu a forza, s'arrangiavinu cu i mammani, ca sapiasi ca ci trasiasi viva e un sapiasi si ni jissiasi morta.

[E così loro si sono potuti tornare a sfogare come a loro pareva e piaceva e noi ci siamo dovute tornare a prestare come a loro pareva e piaceva. Ma quando poi le donne sono rimaste incinte daccapo, il ritornello tornava lo stesso:

"Arrangiati". [...]

S'arrangiavano come potevano, s'arrangiavano a forza, s'arrangiavano con le mammane, che sapevi che ci entravi viva e non sapevi se ne uscivi morta] (*Ibid.*: 129, *corsivo nostro*).

Anche qui, come in *Italianesi*, il ritornello tragico di Vittoria sull'arrangiarsi «come potevano», sull'arrangiarsi «a forza» con aborti illegali nelle case delle mammane, «che sapevi che ci entravi viva e non sapevi se ne uscivi morta», è ripreso più volte dal regista, nella stessa formulazione oppure variato di poco, con lo scopo preciso di evidenziarne la centralità nella narrazione oltre che il potenziale empatico e ritmico.

Il ricorso allo stilema retorico della ripetizione, insieme agli altri accorgimenti lessicali e sintattici sparsi nel testo, sembra dunque contribuire a dare compattezza stilistica alla scrittura drammatica di La Ruina, che non si discosta mai dai modi del *sermo humilis*, da una tonalità confidenziale e, allo stesso tempo, intensamente poetica. Per dare un'idea dell'autentico lirismo che

³ Del copione originale in dialetto calabrese, ancora inedito, si riporta la traduzione italiana uscita su *Lo Straniero*, 161.17 (2013): 118-137.

può scaturire anche dalla semplicità della lingua, basterà riprendere come unico esempio un momento centrale dello spettacolo, quello in cui a Tonino Cantisani è finalmente restituita la libertà:

*Come vi posso raccontare il momento che ho passato il confine?
Come vi posso raccontare come mi sono sentito?
Come si può sentire uno ch'è stato quarant'anni prigioniero
e per la prima volta si sente libero?
Libero di camminare dove lo portano le gambe,
libero di guardare dove gli cadono gli occhi,
libero di fermarsi dove più gli fa comodo,
libero di stare?
Pare una fesseria
ma non potete immaginare
come ci si sente libero di stare,
stare così, come adesso,
libero di stare e basta.
È una cosa che non si può spiegare.
È una cosa che se non ci passi non ci credi.
Solo quando sono uscito dall'Albania
mi sono sentito per la prima volta veramente libero.
Non bastava ch'era caduto il regime.
Non bastava ch'ero uscito dal campo.
Non bastava manco che avevo il passaporto italiano.
Solo quando ho visto il cartello con la scritta "Trieste"
mi sono sentito veramente libero (corsivo nostro).*

La lettura a voce alta del brano, che nel copione è trascritto in prosa come tutto il resto, ne evidenzia subito l'altissimo gradiente poetico e lirico. È per questa ragione che si è provato qui a dare alla pagina una nuova organizzazione grafica e a sostituire alla prosa originaria la forma del verso, seppure si tratti di versi privi di regolarità metrica. Basti soltanto notare la potenza sonora e musicale del passo, il martellamento ritmico assicurato sia dal susseguirsi anaforico delle interrogative che avanzano per espansione («Come vi posso raccontare il momento che ho passato il confine? Come vi posso raccontare come mi sono sentito? Come si può sentire uno ch'è stato quarant'anni prigioniero...»), sia dalla ripetizione di sintagmi («È una cosa che non si può spiegare. È una cosa che se non ci passi non ci credi»; «Non bastava ch'era caduto il regime. Non bastava ch'ero uscito dal campo. Non bastava manco che avevo il passaporto italiano»), sia dall'insistita ripresa, ancora anaforica, di quell'unico aggettivo, «libero», a voler appunto rimarcare che si tratta di una parola decisiva e di una «idea essenziale» dell'intero monologo.

L'abilità del regista e dell'attore di comporre e ricomporre le frasi risponde senz'altro ad un'esigenza semantica, ossia al bisogno di enfatizzare

strategicamente i picchi della narrazione, ma – lo si anticipava – vuole assolvere anche ad una funzione empatica, di ricerca di una comunione stretta fra il personaggio e il pubblico che assiste al momento rituale della rappresentazione. Scrive lo stesso La Ruina:

Quando scrivo mi rivolgo a due interlocutori ideali: *in primis* lo spettatore, con cui devo necessariamente dialogare mobilitando tutto ciò che può coinvolgerlo: la trama, il racconto, la tensione, gli effetti poetici (intesi come emozione suscitata). Non riesco e non voglio costruire qualcosa di freddo, che risponda esclusivamente a esigenze di ricerca formale. In questo mi faccio guidare dall'attore che è in me: l'attore non esiste senza uno spettatore coinvolto. Il primo vive l'attenzione del secondo, assimila il suo modo di percepire e ascoltare (La Ruina 2009: 27).

Del resto, non può esserci empatia in assenza di ritmo, un ritmo che, lo si è visto, nello spettacolo è invece assicurato dalla forza anche sonora del narrare. «Una parola – ha scritto Lord – comincia a suggerirne un'altra soltanto grazie al suo suono; una frase ne insinua un'altra, non solo per l'idea che vi è contenuta o per una serie particolare di idee, ma anche per la sua valenza acustica» (Lord 2005: 88). Ed è lo stesso La Ruina a ribadire la necessità assoluta di assicurare ritmo e musicalità alla rappresentazione, quando afferma che «l'orecchio è giudice: la sua percezione del ritmo e della musicalità decide l'aggiustamento delle singole frasi e dell'insieme. Per me, oltre al significato della parola, ha grandissima importanza il suono» (La Ruina 2009: 27).

Il senso della narrazione non è più dunque riconducibile alla resa del solo significato lessicale, ma scaturisce da tutti i livelli del discorso e della rappresentazione, appartiene anche al *modo* di significare. E il modo in cui il monologo si realizza sulla scena, evidenza, insieme ad una sapiente costruzione retorica del discorso, una altrettanto sorvegliata retorica del corpo e del gesto. Il testo di *Italianesi*, «ellittico» com'è nell'intrinseca natura di ogni scrittura drammatica (Serpieri 2002: 65), si completa dunque sul palcoscenico combinandosi con gli altri codici extratestuali ed extralinguistici, il mimico, il gestuale, il prossemico, il cinesico. Si completa cioè con il corpo, con gli sguardi e con i gesti del protagonista.

È un corpo offeso e martoriato dalle torture quello di Tonino Cantisani, che si sposta lungo il palcoscenico aggrappandosi ad un unico oggetto di scena, una sedia di ferro scarna e arrugginita che non è difficile identificare con la sedia delle torture nel campo di prigionia, e dunque di grande efficacia narrativa. Lo stesso garbo che caratterizza il tono e lo stile della narrazione distingue anche la gestualità di Tonino, anch'essa autenticamente lirica e all'insegna del pudore. Sono sempre minimi i movimenti del corpo in scena, cesellati, capaci di contenere in un solo disegno delle mani o in un'unica

smorfia del volto il senso dell'intero dramma. Proprio come il discorso, anche il gesto è costruito semplificando e non complicando, in un continuo dialogo dell'attore con la sua voce, il suo corpo e le sue mani, che Claudio Meldolesi aveva individuato nella lezione di Eduardo De Filippo (cfr. Meldolesi 2013: 189) a cui a ragione è stata accostata la recitazione del drammaturgo calabrese (cfr. Palazzi 2012).

Se lo stile di un autore è in qualche modo sempre l'esito della sua poetica, crediamo dunque di poter rinvenire nella forma semplice del dire, nello stile pudico, nell'essenzialità lirica ottenuta per sottrazione, lontana da qualsiasi enfasi o ricercatezza lessicale e formale, i tratti distintivi della poetica di La Ruina. Tonino Cantisani è appassionato di stoffe, ma soprattutto è appassionato di colori. Immaginare colori, «colori brillanti, rossi, gialli, arancioni», inventarsi un onirico mondo colorato è l'unico modo che ha per sopravvivere in quel campo «grigio, pieno di fango, in mezzo a quelle uniformi grigie, grigie e verdi dello stesso colore della merda». Saper scegliere i colori delle stoffe è una dote speciale del protagonista di *Italianesi*, come speciale è la perizia del regista nello scegliere il colore delle parole, nel dare colore alle parole. Tornano in mente, curiosamente, alcuni versi ancora di Eduardo tratti dalla poesia *'O culore d'e pparole*, che sembrano riassumere tale preziosa sensibilità di Saverio La Ruina e con cui ci piace chiudere queste pagine:

Quant'è bello 'o culore d'e pparole
e che festa addiventa nu foglietto,
nu piezzo 'e carta [...].
Addeventa na festa
si 'e pparole ca porta scritte
so' state scigliute a ssicond' 'o culore d' 'e pparole.
Tu liegge
e vide 'o blù
vide 'o cceleste
vide 'o russagno
'o vverde
'o ppavunazzo,
te vene sotto all'uocchie ll'amaranto
si chillo c'ha scigliuto
canusceva
'a faccia
'a voce
e ll'uocchie 'e nu tramonto.
Chillo ca sceglie,
si nun sceglie buono,
se mmescano 'e culore d' 'e pparole.
E che succede?

Na mmescanfresca
'e migliar' 'e parole,
tutte eguale
e d' 'o stesso culore:
grigio scuro [...] (De Filippo 1975: 10-11).

Bibliografia

- Ariani, Marco, Taffon, Giorgio, *Scritture per la scena. La letteratura drammatica nel Novecento italiano*, Roma, Carocci, 2001.
- Aristotele, *Poetica*, ed. Pierluigi Donini, Torino, Einaudi, 2008.
- Auerbach, Erich, *Lingua letteraria e pubblico nella tarda antichità latina e nel Medioevo*, ed. Fausto Codino, Milano, Feltrinelli, 2007.
- Baliani, Marco, *Ho cavalcato in groppa ad una sedia*, Corazzano, Titivillus, 2010.
- Berruto, Gaetano, "L'italiano popolare e la semplificazione linguistica", *Vox Romanica*, 47 (1983): 37-79.
- Berruto, Gaetano, *Per una caratterizzazione del parlato: l'italiano parlato ha un'altra grammatica?*, in *Gesprochenes Italienisch in Geschichte und Gegenwart*, ed. Günther Holtus, Edgar Radtcke, Tübingen, Narr, 1985: 120-151.
- Berruto, Gaetano, *Sociolinguistica dell'italiano contemporaneo*, Roma, Carocci, 2012.
- Consolino, Franca Ela, *Agostino nella riflessione etica di Erich Auerbach*, in *L'adorabile vescovo di Ippona*, atti del convegno di Paolo (24-25 maggio 2000), ed. Franca Ela Consolino, Soveria Mannelli, Rubbettino, 2001: 363-425.
- Cortellazzo, Manlio, *Avviamento allo studio della dialettologia italiana*, vol. 3. *Lineamenti di italiano popolare*, Pisa, Pacini, 1972.
- De Filippo, Eduardo, *Le poesie*, Torino, Einaudi, 1975.
- Guccini, Gerardo (ed.), *La bottega dei narratori*, Roma, Dino Audino, 2005.
- Guccini, Gerardo, Tomasello, Dario (ed.), "Autori oggi, un ritorno", *Prove di Drammaturgia*, 2 (2009).
- Hillman, James, *Re-visione della psicologia*, ed. Aldo Giuliani, Milano, Adelphi, 1983.
- La Ruina, Saverio, "Dialoghi con lo spettatore e il Critico", *Prove di Drammaturgia*, 2 (2009): 26-29.
- La Ruina, Saverio, <http://www.youtube.com/watch?v=JKa4tOII02o>.
- La Ruina, Saverio, "La Borto", *Lo Straniero*, 17.161 (2013): 118-137.
- Lord, Albert B., *Il cantore di storie*, ed. Gianni Schilardi, Lecce, Argo, 2005.
- Magrelli, Valerio, *La vicevita. Treni e viaggi n treno*, Bari, Laterza, 2009.
- Meldolesi, Claudio, *Pensare l'attore*, ed. Laura Mariani, Mirella Schino, Ferdinando Taviani, Roma, Bulzoni, 2013.
- Omero, *Odissea*, ed. Rosa Calzecchi Onesti, Torino, Einaudi, 1989.
- Palazzi, Renato, "Recensione a Italianesi", *Linus*, 15.03.2012.
- Parry, Milman, *The Making of Homeric Verse. The Collected Papers of Milman Parry*, ed. by Adam Parry, Oxford, Oxford University Press, 1971.
- Puppa, Paolo, *Il teatro dei testi. La drammaturgia italiana nel Novecento*, Torino,

- Utet, 2003.
- Puppa, Paolo, *La voce solitaria. Monologhi d'attore nella scena italiana tra vecchio e nuovo millennio*, Roma, Bulzoni, 2010.
- Recalcati, Massimo, *Il complesso di Telemaco. Genitori e figli dopo il tramonto del padre*, Milano, Feltrinelli, 2013.
- Serpieri, Alessandro, *Tradurre per il teatro*, in *Manuale di traduzioni dall'inglese*, ed. Romana Zacchi, Massimiliano Morini, Milano, Mondadori, 2002: 64-75.
- Soriani, Simone, *Sulla scena del racconto*, Civitella in Val di Chiana, Zona, 2009.
- Sornicola, Rosanna, *Sul parlato*, Bologna, Il Mulino, 1981.
- Testa, Enrico, *Simulazione di parlato. Fenomeni dell'oralità nelle novelle del Quattro-Cinquecento*, Firenze, Accademia della Crusca, 1991.

L'autore

Angela Albanese

Dottore di ricerca in lingue e culture comparate, è cultrice di Letteratura italiana contemporanea e Teoria della traduzione all'Università di Modena e Reggio Emilia. Suoi contributi sono usciti su diverse riviste fra cui "Strumenti critici", "«Il lettore di Provincia», «Letteratura e dialetti», «Italice». 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).

Email: angela.albanese@unimore.it

L'articolo

Data invio: 13/01/2014

Data accettazione: 30/04/2014

Data pubblicazione: 30/05/2014

Come citare questo articolo

Albanese, Angela, "Sermo humilis e lirismo in Italianesi di Saverio La Ruina", *Between*, IV.7 (2014), <http://www.Between-journal.it/>