

Ticontre
Teoria
Testo
Traduzione

NUMERO 23/2025

ISSN 2284-4473

COMITATO DIRETTIVO

Pietro Taravacci (Università di Trento)
Marina Bertoldi (Università di Trento)
Andrea Binelli (Università di Trento)
Claudia Crocco (Università di Trento)
Matteo Fadini (Fondazione Bruno Kessler)
Camilla Russo (Università di Trento)
Carlo Tirinanzi De Medici (Università di Pisa)

COMITATO DI REDAZIONE

Federica Claudia Abramo (Trento), Giancarlo Alfano (Napoli Federico II), Valentino Baldi (Siena Stranieri), Martina Bertoldi (Trento), Daria Biagi (Roma Sapienza), Andrea Binelli (Trento), Simona Carretta (Bologna), Paola Cattani (Milano Statale), Vittorio Celotto (Napoli Federico II), Paolo Cerutti (Udine), Antonio Coiro (Pisa), Alessio Collura (Palermo), Paolo Colombo (Trento), Andrea Comboni (Trento), Claudia Crocco (Trento), Federica D'Ascenzo (Chieti-Pescara), Francesco Paolo De Cristofaro (Napoli Federico II), Massimiliano De Villa (Trento), Francesca Di Blasio (Trento), Matteo Fadini (Trento), Giorgia Falceri (Trento), Alessandro Fambrini (Pisa), Fulvio Ferrari (Trento), Sabrina Francesconi (Trento), Daniele Giglioli (Trento), Filippo Gobbo (Pisa), Carla Gubert (Trento), Fabrizio Impellizzeri (Catania), Alice Loda (University of Technology Sydney), Agnese Macorì (Sapienza), Daniela Mariani (Trento-Paris EHESS), Isabella Mattazzi (Ferrara), Adalgisa Mingati (Trento), Giacomo Morbiato (Padova), Valerio Nardoni (Modena-Reggio Emilia), Greta Perletti (Trento), Franco Pierno (Toronto), Chiara Polli (Trento), Stefano Pradel (Trento), Nicolò Rubbi (Trento), Camilla Russo (Trento), Federico Saviotti (Pavia), Gabriele Sorice (Trento), Dominic Stewart (Trento), Paolo Tamassia (Trento), Pietro Taravacci (Trento), Carlo Tirinanzi De Medici (Pisa), Marco Villa (Losanna), Alessandra Elisa Visinoni (Bergamo)

COMITATO SCIENTIFICO

Simone Albonico (Lausanne), Federico Bertoni (Bologna), Corrado Bologna (Roma Tre), Fabrizio Cambi (Istituto Italiano di Studi Germanici), Francesca Di Blasio (Trento), Alessandra Di Ricco (Trento), Elisa Donzelli (SNS), Federico Faloppa (Reading), Claudio Giunta (Trento), Declan Kiberd (University of Notre Dame), Armando López Castro (León), Francesca Lorandini (Ferrara), Roberto Ludovico (University of Massachusetts Amherst), Olivier Maillart (Paris Ouest Nanterre La Défense), Caterina Mordegli (Trento), Siri Nergaard (Bologna), Thomas Pavel (Chicago), Giorgio Pinotti (Milano), Antonio Prete (Siena), Massimo Riva (Brown University), Massimo Rizzante (Trento), Andrea Severi (Bologna), Jean-Charles Vegliante (Paris III-Sorbonne Nouvelle), Francesco Zambon (Trento)

INDICE DEL FASCICOLO

Sezione monografica Memoria. Il presente del passato

A cura di

Daniele Giglioli

Francesca Lorandini

Elsa Rita Dos Santos

Pietro Taravacci

Memoria. Il presente del passato	7
Introduzione	
<i>Daniele Giglioli – Università di Trento</i>	
<i>Francesca Lorandini – Università di Modena e Reggio Emilia</i>	
<i>Elsa Rita dos Santos – Università di Trento</i>	
<i>Pietro Taravacci – Università di Trento</i>	
Memoria e oblio della Shoah	15
Tanzcafé Treblinka di Werner Kofler	
<i>Daniele Robol – Università di Bologna</i>	
Guernica, el último viaje (2006)	41
Radioteatro de Laila Ripoll	
<i>Veronica Orazi – Università Ca' Foscari di Venezia</i>	
Il Portogallo come «passato che non passa»	63
La Tetralogia lusitana di Almeida Faria	
<i>Eugenio Lucotti – Universidade de Lisboa / Università Ca' Foscari Venezia</i>	
La escritura del luto paterno y la reconstrucción de la memoria de vida	83
Los casos de Marcos Giralt Torrente e Ricardo Menéndez Salmón	
<i>Carlos Frühbeck Moreno – Università San Raffaele di Roma</i>	
Tempi di percorrenza di Via del Popolo	107
Il Teatro della memoria di Saverio La Ruina	
<i>Angela Albanese – Università di Modena e Reggio Emilia</i>	
La memoria sulle soglie del testo	125
Paratesto e contrabbando di generi in A man dos paños di Manuel Rivas	
<i>Chiara Albertazzi – Alma Mater Studiorum Università di Bologna</i>	
Memorie Rivisitate nella Poesia di Ana Luísa Amaral	141
<i>Elsa Rita dos Santos – Università di Trento</i>	
L'Ecobiografia	159
Materialità e memorialità in Pianura e in Una voce dal profondo	
<i>Irene Cecchini – Università Masaryk di Brno</i>	
«El paisaje es memoria»	181
Ricomposizione della perdita in distintas formas de mirar el agua di julio llamazares	
<i>Ida Grasso – Università della Calabria</i>	
There were always the stories. and they weren't just stories, they were the truth	201
Memoria della terra e verità storica nella poesia di joy harjo	
<i>Lisa Marchi – Università di Trento</i>	
Multiperspective Fictions of Memory and the Implicated Narrator	223
<i>Gabriele D'Amato – Università dell'Aquila - Ghent University</i>	

Sul buon uso della memoria in Antoine Volodine 243
Emiliano Zanelli – Università di Ginevra

Il contagio della memoria 265

Mondi possibili e mostri autofinzionali in Cronorifugio di Georgi Gospodinov
Luca Diani – Università dell'Aquila

Saggi

La non-fiction metabiografica 287

Marine Aubry-Morici – Università degli Studi Roma Tre

Teoria e pratica della traduzione

Risonanze batailliane negli esordi di Dario Bellezza 309

Prospettive sulle traduzioni di Simona (1969) e Madame Edwarda (1972)

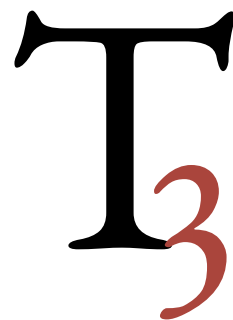
Stefano Bottero – Università Ca' Foscari

Reprints

Lachmann traduttore di Petrarca 335

Su una lettura giovanile dei *Rerum vulgarium fragmenta*

*Karl Lachmann a cura di Alessia Serluca - Università di Trento) traduzione di
Giorgia Voi*



Sezione monografica
Memoria. Il presente del passato
A cura di
Daniele Giglioli
Francesca Lorandini
Elsa Rita Dos Santos
Pietro Taravacci



TEMPI DI PERCORRENZA DI *VIA DEL POPOLO* IL TEATRO DELLA MEMORIA DI SAVERIO LA RUINA

ANGELA ALBANESE – *Università di Modena e Reggio Emilia*

Il contributo intende analizzare la *pièce* teatrale *Via del Popolo*, opera autobiografica del drammaturgo e regista Saverio La Ruina ambientata nella strada omonima della cittadina di Castrovillari, luogo dell'infanzia dell'autore. Nell'opera la memoria emerge potentemente sia come tema – la memoria di un tempo privato e familiare che si intreccia con il tempo sociale, collettivo, storico – sia come pratica di costruzione della drammaturgia da parte dell'autore. Attraverso una contemporanea *ars memoriae*, che rimanda curiosamente ai precetti degli antichi trattati di mnemotecnica, La Ruina trasforma una piccola strada di paese in uno spazio mnemonico e scenico, dove rivivono figure e consuetudini locali scomparse, storie intime e comunitarie.

The paper focuses on the *pièce* *Via del Popolo*, an autobiographical work by playwright and director Saverio La Ruina, set on the eponymous street in Castrovillari, the author's hometown and the place of his childhood. In the play, memory emerges prominently both as a theme – intertwining private and familial recollections with collective, social, and historical time – and as a method of dramaturgical construction. Employing a contemporary *ars memoriae*, evocative of the principles detailed in ancient mnemotechnical treatises, La Ruina transforms a small village street into a mnemonic and scenic space where lost local figures, customs, and both intimate and communal stories are brought back to life.

[...] la memoria non si ferma mai.
Appaia i morti ai vivi, gli esseri reali
a quelli immaginari, il sogno alla storia.
ANNIE ERNAUX, *Gli anni*

Cominciare dalla morte. Procedere a ritroso nella vita per
poi, infine, ritornare alla morte.
PAUL AUSTER, *L'invenzione della solitudine*

La nostra era una di quelle cittadine di un migliaio di abitanti dove tutti si conoscono. Andando a ritirare la posta incontravi tanta gente e parlavi con tanti amici che quando finalmente arrivavi all'ufficio postale, a forza di voltarti e salutare avevi il collo scorticato a sangue. E di posta, in genere, non ce n'era. Ti ci voleva un'ora per attraversare la città, salutare, e scambiare quattro chiacchiere sulle ultime novità: i pettegolezzi di famiglia, le malattie, il tempo, il raccolto e gli intrighi della politica. Tutti avevano da ridire su qualcosa o su qualcuno, e generalmente sapevi quasi subito parola per parola di che cosa si trattava, ancora prima che aprissero bocca. Il nostro paese vantava parlatori famosi, e assai esperti in tutti i campi dello scibile di questo mondo e di quell'altro.¹

¹ WOODY GUTHRIE, *Questa terra è la mia terra*, trad. it. di CRISTINA BERTEA, Milano, Marcos y Marcos 2024, pp. 54-55. Il romanzo, uscito nel 1943 con il titolo originale *Bound for Glory*, è stato pubblicato per la prima volta in Italia nel 1977 da Savelli editore con la traduzione di Cristina Bertea e poi più volte ristampato da Marcos y Marcos nella stessa traduzione.

Questa piccola cittadina di appena un migliaio di abitanti dove tutti conoscono tutti e dove la vita scorre lentamente, scandita dalle relazioni personali tra i membri della comunità, dalle consuetudini condivise, dalle chiacchiere paesane che dilatano il tempo, è Okemah, in Oklahoma, il luogo in cui Woody Guthrie, figura leggendaria del folk americano e cantore della gente comune, è nato nel 1912 e di cui racconta nell'autobiografia romanzata dal titolo italiano *Questa terra è la mia terra*, recentemente ripubblicata dall'editore Marcos y Marcos. La quotidianità di Okemah, il camminare lento dei suoi abitanti che non solo misura il tempo, ma definisce anche gli spazi e le dinamiche della vita individuale e collettiva, non sembra poi così diversa da quella dei paesi lucani descritti dal confinato Carlo Levi, dove l'esistenza comunitaria si snoda lungo le vie principali, dove «fatti avanti e indietro quei duecento passi, si esaurisce tutta la vita mondana».² E curiosamente quella quotidianità, tanto lontana quanto simile, raccontata da Guthrie e Levi, quel piccolo mondo racchiuso in una strada paesana dove il tempo matura piano per poter attraversare tutta l'umanità sparsa, si ritrovano in *Via del Popolo*, recentissimo monologo teatrale del drammaturgo, regista e attore Saverio La Ruina.³

La Via del Popolo da cui prende il nome la *pièce*, una viuzza di appena duecento metri, si trova a Castrovillari, cittadina dell'entroterra calabro dove l'autore ha trascorso, negli anni Sessanta e Settanta, la sua infanzia e adolescenza, e dove ha deciso di tornare a lavorare dopo gli anni di formazione al Dams di Bologna e le molteplici esperienze di apprendistato nella stessa Bologna e in giro per l'Italia.⁴ È allora necessario prima di tutto tornare a quel luogo dove tutto è cominciato per riflettere intorno a quest'ultima prova teatrale di La Ruina, nella quale trova compiuta sintesi la cifra dominante della sua ricerca poetica e stilistica, ossia la volontà di scandagliare e far emergere con precisione quasi calligrafica la memoria di un tessuto sociale, culturale e linguistico, di estrarre dai piccolissimi confini geografici indagati temi e nodi della propria terra e le più drammatiche e poetiche sfumature dell'esistenza. Come ha insegnato Claudio Meldolesi – che ha sempre incoraggiato e perseguito nei suoi scritti un tenace smottamento del discorso esclusivamente teorico intorno all'attore che fa erroneamente ritenere l'esito spettacolare l'unica dimensione importante – essenziale per la comprensione del pensiero e della

² CARLO LEVI, *Cristo si è fermato a Eboli*, Torino, Einaudi 2014 (1° 1945), p. 147.

³ Lo spettacolo *Via del Popolo*, di e con Saverio La Ruina, prodotto da Scena Verticale, ha debuttato in prima nazionale il 6 dicembre 2022 al Teatro Menotti di Milano e ha ottenuto il Premio Ubu 2023 Miglior nuovo testo italiano, oltre alla nomination al Premio Le Maschere del Teatro Italiano 2023 come migliore novità drammaturgica.

⁴ Gli anni bolognesi sono fondamentali per la formazione attoriale e autoriale di La Ruina, fra le lezioni di Squarzina, Picchi, Ruffini, Meldolesi, Cruciani, Scabia, Celati al Dams con la laurea conseguita nel 1989, e quelle della Scuola di Teatro diretta da Alessandra Galante Garrone, che frequenta e completa nel triennio 1981-83. A Bologna, al Teatro Testoni, avviene anche il debutto nell'*Amleto* di Leo de Bernardinis, maestro indiscusso per la Ruina, così come lo sarà la coppia d'arte romana Remondi e Caporossi.

poetica dell'*attore-autore*⁵ è invece una sua più ampia conoscenza come persona, nella lunga durata, con la sua biografia, geografia, storia e memoria, con la mutevolezza e varietà delle sue esperienze: «l'attore come uomo simile all'uomo, figura-enigma capace di dilatare il senso del vivere normale».⁶ Ed è del resto lo stesso La Ruina a confermare la centralità, per la sua ricerca artistica, della biografia, del rapporto con la comunità con la sua geografia e le sue storie. Così ne parla in uno scritto, autentico manifesto di poetica, di cui riprendiamo un breve estratto:

Passi una giornata in auto sulla costa a guardare il cemento delle architetture incompiute e a stropicciare i tuoi poveri occhi feriti, vedi una grondaia spezzata con un lato caduto per terra e ricordi che era lì da quando eri ancora bambino, svolti curve e trovi Madonne comprese quelle che sanguinano e ti saltano agli occhi le mille Madonne della tua vita, dai comodini della zia a quelli della mamma e della nonna. [...] La scena osserva la realtà, se ne appropria, la inghiotte e la trasforma in immagini teatrali. Può sembrare quanto meno singolare restituire il mio percorso artistico attraverso lo sconquassato paesaggio calabrese e i grotteschi rapporti che in esso si instaurano, ma è proprio nei diversi gradi di stilizzazione di questa realtà che risiede una mia eventuale cifra poetica.⁷

Castrovillari, parte di questo *sconquassato paesaggio calabrese*, è il luogo in cui La Ruina cresce a partire dai quattro anni, dopo il trasferimento da San Severino Lucano, paese di origine dei genitori nel quale nasce, distante appena sessanta chilometri da Castrovillari ma localizzato nella parte meridionale della Basilicata. Già da bambino l'autore fonde così il dialetto lucano di San Severino, assorbito in casa dalle voci dei genitori, con il castrovillarese, simile al primo ma diverso per alcune peculiarità soprattutto fonetiche, appreso nei vicoli e in quella Via del Popolo dove tuttora vive. Ma insieme ai due dialetti fonde, negli anni, anche i due spazi geografici e immaginali della memoria personale, familiare e collettiva, facendone elemento tematico, poetico e stilistico di un lungo itinerario artistico, dalle prime prove teatrali con la compagnia Scena Verticale – fondata nel 1992 proprio a Castrovillari e in Via del

⁵ Per un'analisi della complessa formula dell'attore-autore e per una sintesi delle sue diverse declinazioni novecentesche (*attore-artista* per Claudio Meldolesi, *attore-artifex* per Gigi Livio, *attore-comico* per Marco De Marinis, *attore-poeta* per Antonio Attisani) cfr. ANNA BARSOTTI, *Eduardo, Fo e l'attore-autore del Novecento*, Roma, Bulzoni 2007, pp. 13-18. Il rimando è agli studi di CLAUDIO MELDOLESI, *Questo strano teatro creato dagli attori artisti nel tempo della regia, che ha rigenerato l'avanguardia storica insieme al popolare*, in «Teatro e Storia», XI, 18 (1996), pp. 9-24; GIGI LIVIO, *Minima theatrialia. Un discorso sul teatro*, Torino, Tirrenia Stampatori, 1984; ID., *L'ultimo grande attore che già scolora nell'attore-artifex. Ancora su Memo Benassi*, in «I Quaderni del Castello di Elsinore», supplemento al n. 41 (2001), pp. 85-100; MARCO DE MARINIS, *L'attore comico nel teatro italiano del Novecento*, in *Capire il teatro. Lineamenti di una nuova teatrologia*, Firenze, La Casa Usher 1988, pp. 171-189; ANTONIO ATTISANI, *L'invenzione del teatro. Fenomenologia e attori della ricerca*, Roma, Bulzoni 2003.

⁶ CLAUDIO MELDOLESI, *Pensare l'attore*, a cura di LAURA MARIANI et al., Roma, Bulzoni 2013, p. 59.

⁷ SAVERIO LA RUINA in *Passione e ideologia. Il teatro (è) politico*, a cura di STEFANO CASI, ELENA DI GIOIA, Spoleto, Editoria & Spettacolo 2012, p. 235.

Popolo con l'attore, drammaturgo e regista cosentino Dario De Luca –⁸ fino all'esito più intimo di quest'ultima drammaturgia.

Emblematico della volontà di scavo nel proprio tessuto culturale e sociale e dell'urgenza di aprirsi e dialogare con quelle emozioni e immagini che dal passato risalgono alla memoria è già il titolo del primo spettacolo del 1996, *La stanza della memoria*, di cui La Ruina e De Luca firmano il testo e la regia oltre ad esserne gli unici interpreti, avvicinandosi in scena nell'interpretazione dei diversi personaggi. La *pièce* è davvero una nostalgica e ironica macchina della memoria, un atto di restituzione di storie e ricordi di molte comunità e famiglie calabresi del dopoguerra, sventrate dall'immigrazione degli uomini e ricomposte in una situazione familiare in cui alle donne era affidato il peso della gestione economica della casa e della crescita dei figli, giovani vedove bianche in attesa di mariti che, per necessità o per scelta, non tornavano più. La vedova bianca di turno, intrappolata nella *stanza della memoria* e dell'inutile attesa, è l'anziana Francesca, di cui i nipoti Dario e Saverio ricostruiscono l'intera esistenza intrecciandola al racconto delle trasformazioni della società calabro-lucana e alla storia d'Italia dagli anni '30 fino agli anni '80. La vicenda di Francesca si snoda attraverso pochissimi eventi: l'incontro e il matrimonio con Paolo, la partenza dell'uomo per l'Argentina alla vigilia della Seconda guerra mondiale, l'attesa vana del suo ritorno, il dolore silenzioso e crescente per la sua assenza. L'aspettazione e l'umiliazione per l'abbandono sfociano nella malattia di Francesca e prendono forma metaforica nella crescita abnorme della fasciatura del suo piede malato, che finirà per ingombrare la scena e farne sparire completamente la figura. Verso la fine della *pièce* lo spettatore di fatto non vedrà più ma potrà solo intuire, dietro la spropositata fasciatura, la presenza dell'anziana donna, inghiottita dal ricordo, dalla malattia dell'assenza, annullata da un dolore che il trascorrere del tempo non lenisce ma amplifica.

Questo lavoro d'esordio si configura senz'altro come germinale, essendovi contenuti in nuce gli elementi tematici e stilistici che contrassegneranno, a partire dal 2006, la più matura drammaturgia monologante di La Ruina. Non è possibile ricostruire qui nel dettaglio il lungo percorso artistico dell'autore,⁹ ma limitandoci alla sola arte del solista e agli assoli che precedono quest'ultima *pièce* – *Dissonorata. Un delitto d'onore in Calabria* (2006), *La Borto* (2009), *Italianesi* (2011) *Masculu e fiammina* (2016) – non è difficile rinvenirvi, come basso continuo che li attraversa, la stessa urgenza di esplorazione antropologica e persino speleologica dell'humus socio-culturale della propria terra, nelle sue crepe più evidenti come in quelle carsiche, lo stesso sforzo minuzioso di ricomporre la storia, la memoria e l'identità di un'intera collet-

⁸ «Con Dario – ricorda il drammaturgo in una nostra conversazione – vivevamo praticamente a casa di mio padre e mia madre: mangiavamo da loro, dormivamo da loro, telefonavamo dal loro telefono. Avevamo fatto di casa di mia madre e mio padre il nostro albergo-ufficio e del loro magazzino in campagna la nostra sala prove». Ancora a Castrovillari nasce, nel 1999, sotto la loro direzione artistica, il festival sui nuovi linguaggi della scena contemporanea "Primavera dei Teatri", giunto ormai alla XXIV edizione. Anche il Festival, come la compagnia, è l'espressione più autentica di una precisa volontà di costruzione e rivendicazione identitaria in un entroterra escluso dal tradizionale circuito dei festival teatrali, scomodo da raggiungere perché la ferrovia non vi passa, lontano dal turismo costiero. Eppure questo festival è diventato uno dei luoghi di elezione della scena contemporanea ed evento di punta del panorama artistico italiano, facendo della cittadina calabrese un polo di riferimento nevralgico per la sperimentazione teatrale.

⁹ Per cui si rimanda ad ANGELA ALBANESE, *Identità sotto chiave. Lingua e stile nel teatro di Saverio La Ruina*, Macerata, Quodlibet 2017.

tività attraverso il racconto di vite, piccole e anonime, di personaggi di finzione. Sono pura finzione, di fatto, le esistenze tragiche fatte di soprusi, violenze domestiche di padri e mariti padroni, aborti clandestini di Pasqualina e Vittoria, protagoniste rispettivamente di *Dissonorata. Un delitto d'onore in Calabria* (2006), e *La Borto* (2009). Personaggio di finzione è il sarto Tonino Cantisani, protagonista dell'assolo a sfondo storico sull'identità migrante dal titolo *Italianesi* (2011); nato nel 1951 in un campo di concentramento albanese da madre albanese e padre calabrese, Tonino passerà nel campo i primi terribili quarant'anni della sua vita, fino a quando la caduta del regime comunista di Hoxha non restituirà a tutti gli italiani la libertà. Per lui sarà libertà di poter finalmente andare in cerca di un padre solo immaginato grazie ai racconti della madre ma mai conosciuto. Finzionale è anche il personaggio di Peppino, nello struggente monologo *Masculu e fiammina* (2016), un anziano gay di un piccolo paese dell'entroterra calabrese in dialogo intimo con la madre morta a cui solo sulla tomba riesce a confessare la propria omosessualità; di Peppino La Ruina ricostruisce l'intera esistenza, dolorosamente trascorsa fra silenzi e inesorabili solitudini, desideri inconfessabili e intime vergogne adolescenziali per la convinzione di essere sbagliati, fra l'amore clandestino stroncato dalla ferocia omofoba e i pregiudizi di un microcosmo di provincia che tutto conforma e deforma.

Eppure la finzione si nutre costantemente della realtà, la vita vissuta fornisce a La Ruina la materia da cui nascono i suoi personaggi e nei loro drammi, di valore paradigmatico, si condensano storie verissime e condivise dagli spettatori, ciascuno dei quali vi ritrova qualcosa di sé: «Pasqualina, Vittoria, Tonino, Peppino – commenta Fausto Malcovati – sono una parte di noi, forse rimossa, forse ignorata. Sono storie nostre, le abbiamo sentite, o è come se le avessimo sentite, da voci familiari».¹⁰

La memoria – il guardarsi indietro, alle origini del nostro essere individui e al contempo comunità, il fare i conti con il tempo per riconfigurarla in forma drammatica – è dunque la matrice tematica e strutturale del teatro monologante di La Ruina; il ricordo di un tempo passato, dei luoghi e delle persone che li hanno abitati diventa per l'autore un serbatoio fecondo a cui attingere per attivare la macchina dell'invenzione. Se già, dunque, nei lavori che precedono questa *pièce* emerge costantemente l'urgenza di recupero della memoria culturale e linguistica di una collettività attraverso il filtro di personaggi che restano tuttavia di finzione, in *Via del Popolo* il racconto teatrale si fa invece dichiaratamente e dolorosamente autobiografico, e la memoria, legata al tempo, alle radici, alla morte, emerge non solo come tema – il recupero di un tempo e di uno spazio privato e familiare dell'autore che si intreccia con il tempo e lo spazio della comunità – ma anche come tecnica compositiva e pratica di costruzione della drammaturgia.

Il luogo che dà il nome alla *pièce*, come si diceva, è un breve tratto di strada di una cittadina del sud, un vicolo di paese che, come molti, un tempo brulicava di attività: due bar, tre negozi di generi alimentari, un fabbro, un falegname, un sarto, una merceria, una macelleria, un ristorante, un piccolo cinema e la sede locale del Movimento Sociale Italiano. Nella narrazione teatrale di La Ruina due uomini percorrono quella viuzza, un uomo del presente e un uomo del passato. Il primo la attraversa di fretta in due minuti, perché le figure che la popolavano, con le loro voci, i loro mestieri e il loro repertorio di consuetudini, sono state inghiottite dal tempo. L'uomo del passato

¹⁰ FAUSTO MALCOVATI in A. ALBANESE, *Identità sotto chiave*, cit., p. 10.

impiega invece trenta minuti: fa sosta nelle varie botteghe, si attarda nella chiacchiera locale non priva di grottesco conformismo, nella cronaca di surreali peripezie paesane. L'uomo del passato sosta cioè nel tempo lento del racconto restituendo al suo passaggio, attraverso la voce dell'attore, preziosi ritratti umani.

Non è però in Via del Popolo che l'autore fa cominciare il suo racconto, ma nella quiete del cimitero del paese.¹¹ La scena, essenziale, si apre su una fila di lumini accesi che sembrano tratteggiare una strada, mentre in alto campeggia uno degli orologi molli di Salvador Dalí ripreso dal dipinto *La persistenza della memoria*, che anticipa subito allo spettatore che il tempo, vero protagonista della *pièce*, è una variabile relativa che si può dilatare, sospendere o persino capovolgere. Questa storia comincia così dalla fine, dal racconto di una passeggiata di La Ruina e un amico d'infanzia al cimitero, luogo della fine della vita e del tempo cronologico, fra le lapidi e le fotografie di morti che riaprono pezzi del passato risvegliando storie e aneddoti paesani. La sosta più lunga è quella davanti alla foto del padre Vincenzo, che innesca il ricordo e il racconto del loro ultimo colloquio, una sorta di racconto-cornice metateatrale che apre e chiude lo spettacolo generando al suo interno tutte le altre storie:

Passando da un morto all'altro arriviamo... a papà. Davanti alla sua lapide ci sono sempre fiori freschi, anche quando mamma non può. Sono per le lapidi più in alto, ma siccome quella di papà è la prima in basso, pare che i fiori li abbiano portati apposta per lui.

E mi ricordo il momento ch'è venuto a mancare. Qualche giorno prima gli avevo chiesto:

- "Papà, cumi ti sèntisi?"

E lui m'ha risposto:

- "Cumi a na frunna ncapu a l'albiru". "Come una foglia sull'albero".

- "Allura, m'agghia mitti d'accordo c'u vianu", gli ho detto.¹²

Allora devo mettermi con il vento, risponde La Ruina nel suo dialetto calabro-lucano, lingua intima della casa, cemento affettivo della famiglia e delle relazioni con la comunità, che in questa *pièce* si alterna all'italiano. Non è solo con il vento che l'artista si mette d'accordo perché non gli porti via quel padre ormai fragile come una foglia sull'albero, ma anche con il tempo, per far durare il più possibile quell'ultimo dialogo, autentico motore di una macchina della memoria che da intima e familiare si fa collettiva, culturale, storica. Basta ai due nominare Via del Popolo perché la mente dell'autore torni all'arrivo della famiglia a Castrovillari, negli anni '60, alla felicità di bambino procurata dalle paste alla crema, potenti *madeleine* proustiane, per le quali si intrufolava con i coetanei in tutte le feste di matrimonio del paese, all'apertura del Bar Rio, comprato dal padre e da suo fratello, lo zio Nicola, firmando un'infinità di cambiali:

¹¹ Nel silenzio pacificante di un piccolo cimitero di paese l'autore aveva interamente ambientato anche il precedente monologo in dialetto calabrese dal titolo *Masculu e fiammina*, un'intimissima confessione dell'omosessuale Peppino davanti alla lapide della madre morta.

¹² 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.

Immaginatevi questi due ingenui contadini che arrivavano dall'entroterra delle montagne del Pollino dietro il bancone di un bar di una delle due vie principali del paese. Avevano già il destino segnato. Da lì a poco il bar aveva già preso la nominata: *u barru d'i ciùati*, il bar dei fessi, degli scemi, dei cretini, insomma tutto quello che il cittadino poteva inventarsi per vendicarsi dell'intraprendenza di questi due montanari, diventati stranieri passando da un lato all'altro della montagna. [...] Insomma, diventare cittadini per noi è stato un percorso in salita. Comunque, io, mamma e mio fratello siamo arrivati col camion ch'era già buio. Castrovillari era piena di macchine, luci, negozi, gente. Pareva un luna park. Erano gli anni '60, ma mi pareva di essere arrivato a *Little Italy* negli anni '30. Davanti alla porta del bar rimango ipnotizzato dal flipper e altri marchingegni dove mettevano i soldi, giravi una manovella e uscivano noccioline, ceci e pistacchi.

Altri oggetti della memoria si susseguono nella mente dell'autore, come il famigerato vassoio con le bibite che all'età di sei anni inizia a servire ai clienti del bar, o il cronometro Omega ricevuto in regalo dal suo zio Nicola, potente strumento magico con cui, gli aveva assicurato lo zio, avrebbe potuto disporre liberamente del tempo («*Cu quistu si patronu d'u tiampu, u poi firmà, u poi fa jì annanti e u poi fa jì arriatu, insomma ci poi fa quiddu chi vùai*»; «*Con questo sei padrone del tempo, lo puoi fermare, lo puoi far avanzare e andare indietro, insomma puoi farci quello che vuoi*»); e poi la casa che i genitori avevano fatto costruire in Via del Popolo, a soli cento metri dal bar. È dalla terrazza di quella casa che da bambino osservava «l'uomo dei 30 minuti», così chiamato proprio in virtù del suo tempo di percorrenza di quel vicolo, e da quella terrazza il drammaturgo, dopo aver registrato i soli «2 minuti e 5 secondi» di transito frettoloso dell'uomo del presente, torna con l'immaginazione a quell'uomo del passato, «l'uomo dei 30 minuti» appunto, ripercorrendo lentamente con lui Via del Popolo e riattivando, attraverso i fili del proprio vissuto e con l'ingenuità grottesca tipica dei suoi personaggi, la memoria delle vite delle donne e degli uomini che l'hanno popolata con le loro parole e voci, con i loro gesti e mestieri.

La prima sosta d'obbligo per «l'uomo dei 30 minuti», appena all'imbocco della strada, è alla fontanella dove è appostato «Zu Ntonoiu», zio Antonio – così chiamato da tutti non per vincolo di parentela ma per rispetto e consuetudine paesana – che vende i fichi d'India e che, fra le chiacchiere, libera con una perizia antica il frutto dalle spine per offrirlo alla clientela. Dopo aver lasciato «Zu Ntonoiu», «l'uomo dei 30 minuti» si sposta da «Pino del Ristorante Pino», con cui raggiunge il vicino Bar Rio dei La Ruina per un «bicchierino di Kambusa». Altra stazione di sosta è da De Simone, bigliettario del cinema Ariston, e dal suo bizzarro proiezionista Vittorio, che passa il tempo a tagliare e incollare pezzi di pellicole usurate finendo per accorciare rovinosamente la durata dei film. È poi il momento di un saluto a Giannino, «professionista del colpetto», l'elettricista che aggiusta gli elettrodomestici con un semplice colpetto e di cui mai nessuno ha visto aperta la cassetta degli attrezzi. Altra immancabile sosta è quella «all'alimentari Rita» e, dall'altra parte della strada, dal sarto «Mastu Giuvannu» (mastro Giovanni), vestito a lutto dopo la morte della signora Ida, proprietaria della merceria nella stessa strada, di cui è sempre stato segretamente innamorato. Quando «l'uomo dei 30 minuti» è giunto a metà di Via del Popolo, un'altra sosta obbligata lungo i

marciapiedi, per lui e per tutta la comunità maschile fatta eccezione per *il vedovo* Maistro Giovanni, è causata dal passaggio delle bellissime sorelle Giannetto, alle quali persino l'occhio del parroco don Eugenio è incapace di resistere. «L'uomo dei 30 minuti» riprende poi il cammino, supera la merceria della defunta signora Ida, ora gestita da sua figlia, e fa sosta alla «macelleria di Tonino, sempre davanti al negozio con la sigaretta in bocca e il grembiule macchiato di sangue», identico a James Caan, uno dei figli «di Marlon Brando nel *Padrino*». Continua il suo percorso incrociando la bottega del fioraio, la sede locale del Movimento Sociale Italiano, il negozio di generi alimentari di «Zu Franciscu» (zio Francesco), la falegnameria di «Maštu Ninu» (maistro Nino), un'altra bottega di alimentari di Carminucciu, e infine scambia un saluto con il leggendario dottor Schwarz, medico ebreo ungherese internato nel campo di concentramento Ferramonti di Tarsia, nella provincia cosentina, rimasto a Castrovillari dopo la liberazione ad esercitare la professione e anch'egli soggetto di tragicomici racconti:

Tutti i castrovillaresi di una certa età hanno il ricordo di una brutta malattia curata da Schwarz. Schwarz che noi pensavamo si scrivesse *Sciuarz*, così come si pronunciava. Eravamo tutti così abituati a Schwarz che pensavamo ch'era un italiano come noi, anzi manco italiano, castrovillarese proprio. Schwarz per noi era un cognome così familiare ch'era come dire Iannicelli, De Luca, Gallo. I più anziani invece lo chiamavano *Scivalzu*.

E tra le varie figure La Ruina include quelle cruciali dei propri genitori, le cui vicende puntellano una narrazione che avanza su livelli temporali differenti, ricorrendo a continue anacronie e sospensioni, secondo la tecnica del racconto ad incastro che è modalità compositiva peculiare del drammaturgo. Durante la narrazione, di quei genitori lo spettatore impara a conoscere le abitudini, le paure e il lessico di un amore senza lusinghe ma ricolmo di reciproca cura; ed è in particolare una storia a tenere le fila dello spettacolo, quella dell'improvvisa scomparsa da casa del padre Vincenzo, già molto anziano, e del suo rocambolesco ritrovamento da parte del figlio in mezzo a un campo di grano dopo sedici ore di assenza e dopo un'intera notte al freddo. Un racconto, questo, dove protagonista è sempre il tempo, quello veloce e inquieto della madre, la cui preoccupazione dai tratti comico-grotteschi si fa man mano disperazione per questa inaudita assenza, e quello lento del padre che, appena ritrovato, rassicura con pacatezza di star bene, nonostante l'età, il buio, il freddo, il pericolo, e la cui saggezza antica non gli fa temere la morte, neanche quando in fin di vita, durante l'ultimo lirico colloquio con il figlio, gli chiederà di lasciarlo andare.

La ricerca del padre perduto si intreccia, lungo tutto lo spettacolo, con la ricerca del tempo perduto di un'intera comunità, un tempo che è comune perché edificato su quelle che Avishai Margalit nel suo *L'Etica della memoria* chiama «relazioni spesse», ossia quelle relazioni «radicate in un passato condiviso o legate a una memoria condivisa» con chi ci è caro, vicino, amico, conterraneo. A differenza delle «relazioni sottili» che ci legano agli altri, anche estranei o lontani, per la semplice e comune appartenenza al genere umano, le relazioni spesse implicano invece la dimensione della cura reciproca, fanno di una collettività una «comunità di memoria» e di ciascuno dei suoi membri «un corpo perdurante» oltre il tempo della propria esistenza, pro-

prio attraverso il ricordo degli altri.¹³ *Via del Popolo* diventa così uno spaccato del succedersi delle generazioni, che nel corso della narrazione si allarga fino ad includere anche frammenti della storia sociale, culturale e politica degli anni '60 e '70. Numerosi sono gli inserti o le citazioni di brani musicali che l'adolescente La Ruina ascoltava al juke box del bar di famiglia: da *Lookin' Out My Back Door* dei Creedence Clearwater a *Shake!* dei RJ & The Del Guapos, da *Let it be* dei Beatles a *Sognando la California* e *Io mi fermo qui* dei Dik Dik a *Jesabel* dei Delirium, e poi i New Trolls, Santo e California fino ai Procol Harum e il loro *A Whiter Shade of Pale* con cui ha ballato i primi lenti. Così come non mancano i riferimenti alla storia del cinema e della televisione, alla storia del teatro, con il racconto della performance, proprio a Castrovillari, di Julian Beck del Living Theatre completamente nudo e circondato minacciosamente dai carabinieri, che La Ruina avrebbe riconosciuto solo anni dopo, durante i suoi studi a Bologna. E frequenti sono anche i richiami alla storia politica, la morte di Aldo Moro, la guerra in Vietnam e, ancora prima, i movimenti politici di Lotta Continua, Collettivo Carlo Marx e Avanguardia operaia, i cui giovani attivisti di Castrovillari si ritrovavano al Bar '900:

Li trovavi appoggiati tutti in fila sul muro del Bar '900, con eskimo, capelli lunghi e jeans a zampa d'elefante. Io me ne stavo sul gradino del Bar Rio e li guardavo estasiato. Per la prima volta si vedevano ragazzi e ragazze passeggiare insieme. Per la prima volta si vedeva qualcuno che si baciava per strada. Per la prima volta si vedeva la passione, l'allegria. Io me li mangiavo con gli occhi, anche se un po' in disparte, anche se dai gradini del Bar Rio. Una libertà che non s'era mai vista in paese.

È un peculiare teatro della memoria quello che La Ruina restituisce con *Via del Popolo*, sia perché la memoria, insieme alla dimensione del tempo ad essa intimamente connesso, ne è il centro tematico, sia perché questa contemporanea arte del ricordare praticata dall'attore, che si nutre di visioni intime di luoghi e di immagini, sembra singolarmente riprendere i precetti per

¹³ AVISHAI MARGALIT, *L'etica della memoria* (2004), trad. it. di VALERIA OTTONELLI, Bologna, il Mulino 2006, pp. 15, 16, 83.

la fissazione mnemonica di *loci* e di *imagines agentes* contenuti negli antichi trattati di mnemotecnica.¹⁴

L'arte della memoria – ben riassumono gli studi di Frances A. Yates e di Paolo Rossi¹⁵ – era un metodo per fissare i ricordi attraverso la memorizzazione visiva di luoghi e di immagini: nei *loci* si collocavano le immagini di persone (*imagines agentes*), di cose (*memoria rerum*) o di parole (*memoria verborum*) di cui ci si voleva ricordare. Una volta impressi nella memoria i *loci* e collocate al loro interno in ordinata disposizione le *imagines agentes*, sarebbe bastato rivisitare mentalmente quei luoghi per recuperare l'oggetto e le figure del ricordo. È necessario, avverte Cicerone nel *De Oratore*, ricorrere a luoghi «ben illuminati, distribuiti in ordine preciso, a intervalli ridotti [...]»; e ad immagini che siano efficaci, nettamente definite, caratteristiche, e che abbiano il potere di presentarsi all'anima e colpirla rapidamente (*imaginibus autem agentis, acribus, insignitis, quae occurrere celeriterque percutere animum possint*)¹⁶. Il teatro di La Ruina sembra aderire ai principi dell'antica *ars memoriae*, essendo Via del Popolo proprio uno dei *loci*, anzi luogo elettivo, di riattivazione della memoria familiare e collettiva delle persone che hanno abitato quello spazio. Parimenti «Zu Ntonoiu», «l'uomo dei 30 minuti», «Pino del Ristorante Pino», De Simone e Vittorio del piccolo cinema Ariston, l'elettricista Giannino, «professionista del colpetto», «Mastu Giuvannu», il macellaio Tonino, le sorelle Giannetto e gli altri membri della comunità sono per La Ruina autentiche *imagines agentes*, «figure umane, attive, drammatiche» che hanno il potere di «presentarsi all'anima e colpirla rapidamente»¹⁷ e che basta ricollocare con l'immaginazione nel loro luogo perché riprendano vita e facciano riemergere i ricordi. In questo personale teatro della memoria che è Via del Popolo ad ogni figura è legata una storia, un aneddoto, un repertorio di abitudini, di oggetti (*memoria rerum*), di movenze e gesti rituali, di parole. Come l'arte della memoria degli antichi è anche *memoria verborum* oltre che *memoria rerum*, così il teatro di La Ruina, e tanto più questa autobiografia teatrale così intima, è anche rievocazione di

¹⁴ La trattatistica mnemotecnica, come noto, ha vastissima diffusione, già a partire dalla classicità con il *De Oratore* di Cicerone, l'anonima *Rhetorica ad Herennium* e l'*Institutio Oratoria* di Quintiliano e fino ai primi anni del Seicento, seppure con significative traslazioni nel loro impiego: dalla tribuna dell'oratore al pulpito dei predicatori medievali, allorché l'arte della memoria diviene parte dell'*ars praedicandi* e la memoria è essenzialmente *memoria Dei*, fino a mescolarsi, in pieno Cinquecento, ai motivi della cabala e della magia ermetica fortemente presenti, per esempio, nei trattati di memoria di Giulio Camillo e di Giordano Bruno. Sulle metamorfosi medievali dell'arte della memoria cfr. la descrizione di JACQUES LE GOFF, *Storia e memoria*, trad. it. di CESARE DE MARCHI, Torino, Einaudi 1977, pp. 347-99; sulla mnemotecnica come metodo efficace per la predicazione cfr. CESARE VASOLI, *Arte della memoria e predicazione*, in «Lettere Italiane», XXXVIII, 4 (1986), pp. 478-99; LINA BOLZONI, *Oratoria e prediche*, in *Letteratura italiana*, III, 2, Torino, Einaudi 1984, pp. 1041-74. Su Giulio Camillo il rimando è a GIULIO CAMILLO, *L'Idea del teatro*, a cura di LINA BOLZONI, Palermo, Sellerio 1991 e LINA BOLZONI, *Il teatro della memoria. Studi su Giulio Camillo*, Padova, Liviana 1984. Sul teatro della memoria di Giordano Bruno e per l'interpretazione magico-ermetica delle sue opere mnemotecniche cfr. l'ampia trattazione di FRANCES A. YATES, *L'arte della memoria* (1966), trad. it. di ALBANO BIONDI, Torino, Einaudi 1972, pp. 183-285; EAD., *Giordano Bruno e la tradizione ermetica* (1964), trad. it. di RENZO PECCHIOI, Bari, Laterza 1969.

¹⁵ F. A. YATES, *L'arte della memoria*, cit.; PAOLO ROSSI, *Clavis universalis. Arti della memoria e logica combinatoria da Lullo a Leibniz*, Bologna, il Mulino 1983. Ma si veda anche LINA BOLZONI, *La stanza della memoria. Modelli letterari e iconografici nell'età della stampa*, Torino, Einaudi 1995.

¹⁶ MARCO TULLIO CICERONE, *De Oratore*, in F. A. YATES, *L'arte della memoria*, cit., p. 18.

¹⁷ *Ibidem*.

parole, di voci dialettali ed espressioni familiari, di quel *lessico familiare* e paesano custodito nella memoria culturale di tutta la comunità che torna a parlare attraverso la voce del narratore. Basti solo pensare alla ricorrenza dei soprannomi sparsi per tutto il testo, in linea con l'usanza paesana di essere etichettati con appellativi che si tramandano attraverso le generazioni e del cui significato originario, talvolta, può accadere nel tempo di dimenticarsi: «30 minuti», «Giacchetta longa», «Capu i Lupu», «Lotta continua», «i ciuati» (così chiamati in paese i La Ruina, come si è visto), «l'uomo della Kambusa», riferito a Pino, ristoratore e gran bevitore di Kambusa, «Carluciu i Sgrò» sono nomi parlanti potentemente radicati in un universo socio-culturale e simbolico, formule magiche e mnemoniche non dissimili dai vari «Pappone», «L'orco di Brindisi» o «Faccialorda» di cui testimonia Carlo Levi, il quale ben rammenta che «in questi paesi, i nomi significano qualcosa: c'è in loro un potere magico: una parola non è mai una convinzione o un fiato di vento, ma una realtà, una cosa che agisce». ¹⁸ Il ricorso allo stile formulare, ossia alla ripetizione di parole, porzioni di frasi o di nomi a cui si aggiunge un epiteto o una locuzione che li caratterizza, è del resto elemento distintivo della tradizione orale già a partire dall'epica omerica, come insegnano gli studi ormai classici di Milman Parry e del suo allievo Albert Lord. ¹⁹ Dal più celebre esempio dell'antichità di *Achille piè veloce* ai vari *Pino del Ristorante Pino* o *Giannino professionista del colpetto di Via del Popolo*, le formule non solo rappresentano una «forza trainante» per la narrazione, perché ne enfatizzano i punti di tensione narrativa, ma sono veri e propri moduli sonori, acustici, ritmici e mnemonici. ²⁰

Anche i soprannomi, e le storie che intorno ad essi si imbastiscono, contribuiscono dunque a rendere memorabili le vite ordinarie all'interno del tessuto comunitario di Via del Popolo. È un affresco di vite comuni, ai margini del flusso della vita grande, quello qui tracciato da La Ruina, che richiama alla mente un altro singolare affresco di esistenze anonime che Giuseppe Pontiggia restituisce nel suo *Vite di uomini non illustri*, di cui racconta le peripezie, i vezzi, le abitudini, le svolte drammatiche e le congiunture comiche. Il «Pino del Ristorante Pino» di *Via del Popolo*, detto anche «l'uomo della Kambusa», assiduo frequentatore del Bar Rio sembra appunto fare il paio con il signor Terzaghi Mauro uscito dalla penna di Pontiggia, invalido di guerra, anch'egli «frequentatore assiduo del Bar delle Prealpi», nel Comasco, «una figura inconfondibile, un discreto quanto irresistibile conversatore locale, [...] circondato da una corte di amici e di estimatori, attratti dal suo sorriso sornione e dalle storie vere o immaginarie che racconta con sapienza di effetti. Inimitabile il suo intercalare con una espressione, "vera?", una variante al femminile di "vero?"». ²¹ E tuttavia, a differenza delle vite non illustri e del tutto immaginarie di Pontiggia, quelle rievocate da La Ruina sono esistenze

¹⁸ C. LEVI, *Cristo si è fermato a Eboli*, cit., p. 101.

¹⁹ Cfr. MILMAN PARRY, *Studies in the Epic Technique of Oral Verse-Making. I: Homer and Homeric Style*, in «Harvard Studies in Classical Philology», 41 (1930), pp. 73-147; ID., *The Making of Homeric Verse. The Collected Papers of Milman Parry*, ed. By Adam Parry, Oxford, Oxford University Press 1971; ALBERT B. LORD, *Il cantore di storie*, trad. it. di GIANNI SCHILARDI, Lecce, Argo 2005.

²⁰ Sull'impiego di ripetizioni formulari di frasi o di segmenti di frasi come cifra stilistica dominante del teatro di La Ruina cfr. A. ALBANESE, *Identità sotto chiave*, cit.

²¹ GIUSEPPE PONTIGGIA, *Vite di uomini non illustri*, Milano, Mondadori 1993, pp. 25-26.

di uomini e donne realmente esistiti e travolti dal tempo insieme ai loro mestieri.

Parimenti, proprio la natura autobiografica di questa scrittura teatrale di *La Ruina*, strumento di riappropriazione della memoria privata e lente di osservazione delle trasformazioni di una comunità, richiama alla mente, almeno come possibile suggestione, un altro testo, *Gli anni* di Annie Ernaux, che per curiosa coincidenza si apre anch'esso, come quello di *La Ruina*, con una fotografia che riattiva la macchina della memoria, «una foto virata seppia, ovale, incollata tra le pagine di un libretto»,²² e che è anch'esso spaccato generazionale, intreccio fra affresco autobiografico e cronaca collettiva di un tempo sociale, politico e storico, scrittura di ricostruzione di un tempo comune. Annota Ernaux verso la fine del libro:

Di ciò che il mondo ha impresso in lei e nei suoi contemporanei se ne servirà per ricostituire un tempo comune, quello che è trascorso da un'epoca lontana sino a oggi – per restituire, ritrovando la memoria della memoria collettiva in una memoria individuale, la dimensione vissuta della Storia.

Non sarà un lavoro di rievocazione nel senso più consueto, ossia voto alla stesura narrativa di una vita, a una spiegazione di sé. Si guarderà dentro solo per ritrovarci il mondo, la memoria e l'immaginario dei suoi giorni passati, per cogliere i cambiamenti di idee, credenze e sensibilità, la trasformazione delle persone e del soggetto, ciò che lei ha conosciuto, ciò che forse non rappresenterà nulla per quanti conosceranno sua nipote, per tutti i viventi del 2070.

[...] Sarà una narrazione scivolosa, in un imperfetto continuo, assoluto, che divori via via il presente fino all'ultima immagine di una vita. Un fluire interrotto, tuttavia, da foto [...], fermi-immagine della memoria e allo stesso tempo resoconti sull'evoluzione della sua esistenza, ciò che l'ha resa singolare, non in virtù degli elementi esterni della sua vita (traiettoria sociale, professione) o di quelli interni (pensieri e aspirazioni, desiderio di scrivere), ma per la combinazione degli uni e degli altri, unica in ciascun individuo. [...] In quella che vede come una sorta di autobiografia impersonale non ci sarà nessun «io», ma un «si» e un «noi», come se anche lei, a sua volta, svolgesse il racconto dei tempi andati.²³

Come *Via del Popolo* di *La Ruina* non è un racconto teatrale di finzione, così *Gli anni* di Ernaux non sono un romanzo ma una scrittura autobiografica, seppure si tratti di un'autobiografia non intima, ma dichiaratamente *impersonale*, una narrazione che attinge alla materia della biografia senza cercarvi una spiegazione di sé, ma che piuttosto *si guarda dentro solo per ritrovarci il mondo*. La natura impersonale di questa autobiografia è del resto esplicitata, come si è letto, dall'intento dell'autrice di eliminare del tutto dalla scrittura il pronome *io*, come a voler cancellare ogni possibile implicazione della propria

²² ANNIE ERNAUX, *Gli anni* (2008), trad. it. di LORENZO FLABBI, Roma, L'orma editore 2015, p. 19. Per la fotografia attinta all'archivio domestico come procedimento inaugurale per la narrazione si veda, fra gli altri, SILVIA ALBERTAZZI, *Il nulla, quasi. Foto di famiglia e istantanee amatoriali nella letteratura contemporanea*, Firenze, Le Lettere 2010.

²³ A. ERNAUX, *Gli anni*, cit., pp. 263-264.

intima soggettività, e sostituirlo sistematicamente con tre pronomi del tutto spersonalizzanti, il *lei* in terza persona, che marca una chiara distanza dal sé, il *si* che è forma elettiva dell'anonimato e dell'impersonalità e il *noi* che fonde e nasconde l'io nella collettività. Come puntualizza Raffaele Donnarumma in un saggio che approfondisce la natura quasi ossimorica del modello di «autobiografia impersonale» concepito da Ernaux, «L'io guarderebbe il mondo dalla propria intimità; lo spazio in cui le tre figure dell'*elle*, del *nous*, e dell'*on* si muovono è invece sempre pubblico».²⁴ L'opera di Ernaux e quella di La Ruina, entrambe autobiografie e con molti tratti di affinità che, fatto salvo il genere diverso, le pongono in reciproco e fecondo dialogo, si distanziano dunque proprio nel modo in cui l'elemento autobiografico è restituito al lettore e allo spettatore: «autobiografia impersonale» è quella di Ernaux, autobiografia personalissima e in prima persona è quella di La Ruina, nella quale sua è la storia raccontata, intimamente suoi sono i ricordi, suoi sono i legami affettivi. L'autore e interprete di *Via del Popolo* sembra assumere «la levità di un fabulatore antico»²⁵, assorbe in sé le qualità del narratore benjaminiano, il cui racconto ha in sé un'irriducibile singolarità perché pienamente impegnato della vita di chi narra, la stessa irriducibile singolarità che ha una tazza uscita dalle mani del vasaio.²⁶

Al suo narrare scenico costantemente lieve, discreto, lontano da ogni sensazionalismo o ostentazione, il drammaturgo affida il compito di recuperare storie e memorie di identità perdute e il luogo geografico diventa per La Ruina spazio mnemonico e scenico di incontro non solo tra i vivi, ma anche con i morti. *Via del Popolo* sembra essere per l'autore non solo una macchina della memoria, ma anche una macchina di trasfigurazione del lutto: per il padre defunto, primo fra tutti, e per le persone della sua comunità con le loro botteghe, spazzate via dei centri commerciali. Lasciamo qui spazio direttamente al narratore La Ruina, in questo lungo ma incisivo e commosso estratto, mentre accompagna con la mente ancora «l'uomo dei 30 minuti» oramai arrivato in fondo alla strada:

Intanto l'uomo dei 30 minuti è arrivato alla fine. Ma proprio prima di svoltare [...] si gira e guarda indietro. Pare che sta guardando me, no, guarda più avanti (*Si sente A Whiter Shade of Pale dei Procol Harum*), nel quadrato formato dall'alimentari di Rita, Cinema Ariston, Giannino e mastu Giuvannu. Ed è proprio in quel quadrato che ho dato il primo bacio ad Annarosa, che poi è stato il primo bacio che ho dato a una ragazza. Certe volte mi ci fermo dentro quel quadrato e ci ripenso a quel bacio. A quei due ragazzini che si baciavano per la prima volta, con tutta la vita davanti. Spiati da Rita, De Simone, Giannino e mastu Giuvannu.

²⁴ RAFFAELE DONNARUMMA, *Annie Ernaux*, Les Années, in «Allegoria», XXIX, 76 (2017), pp. 109-122, p. III.

²⁵ LAURA NOVELLI, *La poetica levità dei ricordi in Via del Popolo di Saverio La Ruina*, 14 Febbraio 2023, <https://www.paneacquaculture.net/2023/02/14/la-poetica-levita-dei-ricordi-in-via-del-popolo-di-saverio-la-ruina/> (consultato il 4 giugno 2024).

²⁶ La narrazione, scrive Walter Benjamin, «non mira a trasmettere il puro “in sé” dell'accaduto, [...] ma cala il fatto nella vita del relatore, e ritorna ad attingerlo da essa. Così il racconto reca il segno del narratore come una tazza quello del vasaio» (WALTER BENJAMIN, *Il narratore. Considerazioni sull'opera di Nikolaj Leskov* (1955), note a commento di ALESSANDRO BARICCO trad. it. di RENATO SOLMI, Torino, Einaudi 2011, p. 37).

Mi giro, ma invece dei loro occhi vedo solo i fari spenti delle macchine del parcheggio che ha preso il posto del cinema Ariston. Non c'è più De Simone, al suo posto c'è un parchimetro. Non c'è più Rita, non c'è più mastu Giuvannu, non c'è manco più Giannino l'elettricista, il malinconico John Cazale di Castrovillari, sparito più o meno insieme a Tonino il macellaio, il James Caan di via del Popolo. E insieme a loro tutte le speranze di completare il trio dei Corleone. Non c'è manco più Pino del Ristorante Pino, da allora la bottiglia di Kambusa è rimasta intatta sullo scaffale del Bar Rio. Alla fontana non c'è zu Ntoniu, è finito pure il tempo dei fichi a paletta. All'angolo con via Roma non c'è il mobilificio Frunzi, al suo posto c'è la Banca Intesa. Come non c'è la merceria della signora Ida, il fioraio, l'alimentari di zu Franciscu, l'alimentari di Carminucciu, la forgia di Mastu Nicola. E per quanto mi riguarda non c'è manco più la sede dei fascisti, come al primo piano non c'è mio fratello, emigrato a Bologna. Al suo posto c'è una famiglia di albanesi che mi fa sentire meno solo. C'è rimasto solo mastu Ninu, ma non si sente più il rumore della sega né si vedono trucioli per terra. Dentro la falegnameria adesso mastu Ninu ci chiude la macchina, una panda verde. Ma lui apre lo stesso, ogni giorno a mezzogiorno, tira fuori la Panda, siede su una sdraio e rimane lì per ore nella penombra a guardare la gente che passa [...].

Insomma, in via del Popolo quasi tutte le saracinesche si sono abbassate e altrettante lapidi si sono alzate: “Qua riposa il Cinema Teatro Ariston... Qua riposa la macelleria di Tonino... Qua riposa...”

Adesso la sera dalla terrazza vedo solo tre o quattro luci accese: quelle di Sara, Lina e Gangiulina, le amiche di mia madre. Se non fosse per le luci dei lampioni, più tristi di quelle di Berlino Est prima del crollo del muro, potrei essere benissimo in campagna, in montagna, *nda* Papuasias. Adesso via del Popolo pare la collina di Spoon River scivolata in pianura.

Si torna dunque al cimitero, dove questa storia è cominciata, fra le lapidi di persone e di mestieri, e alla fine del racconto si ha la conferma che i lumini accesi replicano sulla scena quella Via del Popolo privata delle sue voci, e che ciascun lumino corrisponde ad una saracinesca abbassata. Il racconto-cornice di *La Ruina* ha riattivato al suo interno molte *imagines agentes*, facendo vibrare di nuovo, in questo affondo lirico, la vita di suo padre e quella di un'intera comunità. La narrazione si chiude circolarmente, così come si era aperta, con le ultime parole di congedo tra un padre e un figlio, entrambi ormai pronti a far ripartire quel cronometro che, almeno per la durata della *pièce*, ha davvero fermato il tempo.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- ALBANESE, ANGELA, *Identità sotto chiave. Lingua e stile nel teatro di Saverio La Ruina*, Macerata, Quodlibet 2017.
- ALBERTAZZI, SILVIA, *Il nulla, quasi. Foto di famiglia e istantanee amatoriali nella letteratura contemporanea*, Firenze, Le Lettere 2010.
- ATTISANI, ANTONIO, *L'invenzione del teatro. Fenomenologia e attori della ricerca*, Bulzoni, Roma 2003 (rist. Bologna, Cue Press 2017).
- AUSTER, PAUL, *L'invenzione della solitudine* (1982), trad. it. di MASSIMO BOCCHIOLA, Torino, Einaudi 1997.
- BARSOTTI, ANNA, *Eduardo, Fo e l'attore-autore del Novecento*, Roma, Bulzoni 2007.
- BENJAMIN, WALTER, *Il narratore. Considerazioni sull'opera di Nikolaj Leskov* (1955), note a commento di ALESSANDRO BARICCO, trad. it. di RENATO SOLMI, Torino, Einaudi, 2011 (già in *Angelus Novus. Saggi e frammenti*, trad. it. di RENATO SOLMI, Torino, Einaudi 1962, pp. 235-260).
- BOLZONI, LINA, *Oratoria e prediche*, in *Letteratura italiana. Le forme del testo, La prosa*, III, 2, Torino, Einaudi, 1984, pp. 1041-74.
- EAD., *Il teatro della memoria. Studi su Giulio Camillo*, Padova, Liviana 1984.
- EAD., *La stanza della memoria. Modelli letterari e iconografici nell'età della stampa*, Torino, Einaudi 1995.
- CAMILLO, GIULIO, *L'Idea del theatro*, a cura di Lina Bolzoni, Palermo, Sellerio 1991.
- CASI, STEFANO, DI GIOIA, ELENA (a cura di), *Passione e ideologia. Il teatro (è) politico*, Spoleto, Editoria & Spettacolo 2012.
- RAFFAELE DONNARUMMA, *Annie Ernaux, Les Années*, in «Allegoria», XXIX, 76 (2017), pp. 109-122.
- DE MARINIS, MARCO, *L'attore comico nel teatro italiano del Novecento*, in ID., *Capire il teatro. Lineamenti di una nuova teatrologia*, Firenze, La casa Usher 1988 pp. 171-189 (poi Roma, Bulzoni 1999 e 2008, 2° ed. rivista e ampliata).
- ERNAUX, ANNIE, *Gli anni* (2008), trad. it. di LORENZO FLABBI, Roma, L'Orma 2015.
- GUTHRIE, WOODY, *Questa terra è la mia terra* (1943), trad. it. di CRISTINA BERTEA, Milano, Marcos y Marcos 2024.
- LA RUINA, SAVERIO, E DARIO DE LUCA, *La stanza della memoria*, Doria di Cassano Jonio, La Mongolfiera 1998.
- LA RUINA, SAVERIO, *Teatro. Dissonorata, La Borto, Italianesi*, Titivillus, Corazzano 2014.
- ID., *Teatro. Polvere, Masculu e fiammina, Saverio e Chadli vs Mario e Saleh*, Imola, Cue Press 2022.
- LE GOFF, JACQUES, *Storia e memoria*, trad. it. di CESARE DE MARCHI, Torino, Einaudi 1977.
- LEVI, CARLO, *Cristo si è fermato a Eboli* (1945), Torino, Einaudi 2014.
- LIVIO, GIGI, *Minima theatra. Un discorso sul teatro*, Torino, Tirrenia Stampatori 1984.
- ID., *L'ultimo grande attore che già scolore nell'attore-artifex. Ancora su Memo Benassi*, in «I Quaderni del Castello di Elsinore», supplemento al n. 41 (2001), pp. 85-100.
- LORD, ALBERT B., *Il cantore di storie* (1960), trad. it. di GIANNI SCHILARDI, Lecce, Argo 2005.

- MARGALIT, AVISHAI, *L'etica della memoria* (2004), trad. it. di VALERIA OTTONELLI, Bologna, il Mulino, 2006.
- MELDOLESI, CLAUDIO, *Questo strano teatro creato dagli attori artisti nel tempo della regia, che ha rigenerato l'avanguardia storica insieme al popolare*, in «Teatro e Storia», XI, 18 (1996), pp. 9-24.
- ID., *Pensare l'attore*, a cura di LAURA MARIANI et al., Roma, Bulzoni 2013.
- NOVELLI, LAURA, *La poetica levità dei ricordi in Via del Popolo di Saverio La Ruina*, 14 Febbraio 2023, <https://www.paneacquaculture.net/2023/02/14/la-poetica-levita-dei-ricordi-in-via-del-popolo-di-saverio-la-ruina/> (consultato il 4 giugno 2024).
- PARRY, MILMAN, *Studies in the Epic Technique of Oral Verse-Making. I: Homer and Homeric Style*, in «Harvard Studies in Classical Philology», 41 (1930), pp. 73-147.
- ID., *The Making of Homeric Verse. The Collected Papers of Milman Parry*, ed. By Adam Parry, Oxford, Oxford University Press 1971.
- PONTIGGIA, GIUSEPPE, *Vite di uomini non illustri*, Milano, Mondadori 1993.
- ROSSI, PAOLO, *Clavis universalis. Arti della memoria e logica combinatoria da Lullo a Leibniz*, Bologna, il Mulino 1983.
- VASOLI, CESARE, *Arte della memoria e predicazione*, in «Lettere Italiane», XXXVIII, 4 (1986), pp. 478-99.
- YATES, FRANCES A., *Giordano Bruno e la tradizione ermetica* (1964), trad. it. di RENZO PECCHIOI, Bari, Laterza 1969.
- EAD., *L'arte della memoria* (1966), trad. it. di ALBANO BIONDI, Torino, Einaudi 1972.



PAROLE CHIAVE

Saverio La Ruina, *Ars memoriae, Via del Popolo*, Teatro, Annie Ernaux



NOTIZIE DELL'AUTORE

Professoressa associata di Letterature comparate all'Università di Modena e Reggio Emilia, Angela Albanese ha fra i suoi ambiti di ricerca la teoria e la storia della traduzione, il teatro contemporaneo, le pratiche di ricezione, riscrittura e adattamento dei testi letterari. Fra le pubblicazioni, *Metamorfosi del Cunto di Basile. Traduzioni, riscritture, adattamenti* (Longo 2012); *L'artefice aggiunto. Riflessioni sulla traduzione in Italia* (con F. Nasi, Longo 2015); *Identità sotto chiave. Lingua e stile nel teatro di Saverio La Ruina* (Quodlibet 2017); *Linguaggi, esperienze e tracce sonore sulla scena* (con M. Arpaia, Longo 2020); *A modo loro. Riscritture, transcodificazioni, dialoghi con i classici* (UnipaPress 2020); *Changes. Riscritture, sconfinamenti, talenti plurimi* (Mimesis 2024).

COME CITARE QUESTO ARTICOLO

ANGELA ALBANESE, *Tempi di percorrenza di Via del Popolo. Il teatro della memoria di Saverio La Ruina*, in «Ticontre. Teoria Testo Traduzione», 23 (2025)



INFORMATIVA SUL COPYRIGHT

La rivista «Ticontre. Teoria Testo Traduzione» e tutti gli articoli contenuti sono distribuiti con licenza [Creative Commons Attribuzione – Non commerciale – Non opere derivate 3.0 Unported](#); pertanto si può liberamente scaricare, stampare, fotocopiare e distribuire la rivista e i singoli articoli, purché si attribuisca in maniera corretta la paternità dell'opera, non la si utilizzi per fini commerciali e non la si trasformi o modifichi.