

Sermo humilis y lirismo en Italianesi de Saverio La Ruina

Angela Albanese

Università di Modena y Reggio Emilia, Italia
angela.albanese@unimore.it

Artículo recibido el 2/10/2015, aceptado el 10/11/2015 y publicado el 30/01/2016



Reconocimiento-No comercial-Sin obras derivadas 3.0 License

RESUMEN: El sastre Tonino Cantisani, protagonista del monólogo *Italianesi*, escrito y producido en 2011 por el dramaturgo Saverio La Ruina, es un personaje de invención, al igual que la historia que cuenta, la de un hombre nacido en 1951 de madre albanesa y de un militar italiano obligado a vivir durante cuarenta años, hasta la caída del régimen comunista de Hoxha en un campo de prisioneros albanés. Sin embargo, la ficción se nutre dramáticamente de una trágica verdad histórica, desafortunadamente olvidada en la historia oficial, de la que el protagonista se convierte en un ejemplo paradigmático. Considerado en Albania como italiano durante cuarenta años, en cuanto regresa a Italia Tonino se convierte en albanés. Uniendo piezas de un mosaico lírico, La Ruina construye una narración compleja, impregnada de la sonoridad del dialecto calabro-italiano que recuerda la tierra de origen del director. Una arquitectura narrativa marcada por el pudor y construida con modesta parquedad a través de una específica retórica del discurso, del gesto milimétrico y de la puesta en escena.

Palabras clave: Italianesi, Drama, Teatro, Saverio La Ruina

]

ABSTRACT: *The article discusses Italianesi, the theatrical monologue composed (in 2011) and performed by Calabrian storyteller Saverio La Ruina, that presents in first person the life story of Tonino Cantisani, born in 1951 in an Albanian prison camp to an Italian soldier and an Albanian mother. Although Tonino is a fictional creation, through his protagonist La Ruina gives voice to a true story, a post-war tragedy of denied identity that official histories on both sides of the Cold War have preferred to forget. Suspected of subversion because of their ties to Italy, mother and son are incarcerated by the Albanian communist regime for over forty years, until the death of dictator Enver Hoxha opens the borders and compels Tonino to migrate to Italy. But while he had spent the first half of his life ostracized as an Italian in Albania, he discovers that his new homeland marginalizes him as well, shunning him as an Albanian in Italy. But Tonino and those he represents are redeemed through the profound, haunting simplicity of the Calabro-Italian dialect that La Ruina has invented for him, inserted in a narrative architecture based on a rhetoric of reticence and modesty, where words and silence joined to minimal, essential gestures and movements create a unique, organic discourse of great evocative power.*

Keywords: *Italianesi, Drama, Theatre, Saverio La Ruina*

1. Se llama Tonino Cantisani y es el sastre protagonista del monólogo *Italianesi* (2011), el texto teatral escrito, dirigido e interpretado por Saverio La Ruina.

Tonino Cantisani nació en 1951 en un campo de concentración albanés de madre albanesa y de uno de los muchos militares italianos que a finales de la segunda guerra mundial el régimen comunista de Enver Hoxha primero retuvo en Albania bajo la acusación de actividades subversivas contrarias al régimen y que luego, finalmente, acabó repatriando a Italia décadas después. Tonino y su madre, por el contrario, se quedaron allí, encerrados en un campo de prisioneros y sin ninguna posibilidad de contacto con el exterior por el mero hecho de ser hijo y mujer de un italiano. En ese campo transcurren los primeros terribles cuarenta años de su vida hasta que, tras la caída del régimen de Hoxha, se devolvió la libertad a todos los prisioneros italianos. Para él este acontecimiento supondrá la libertad de, finalmente, poder ver esa Italia que hasta el momento solo imaginaba y de poder ir en busca de ese padre hasta ahora desconocido.

El personaje de La Ruina –dramaturgo, actor y director teatral, fundador y director artístico, junto a Dario De Luca, de la compañía Scena Verticale y, desde 1999, del festival Primavera dei Teatri– es un personaje inventado, al igual que las vivencia que cuenta, si bien parte de un largo y sabio trabajo de montaje de diversas narraciones escuchadas por él en encuentros con presos y testigos directos del drama. La ficción se nutre, pues, de una trágica historia real, indignamente olvidada por la historia oficial. Sí que se conoce sobradamente, por otro lado, todo lo referido al inicio de la campaña de Albania en 1939, instigada por Mussolini, así como la prolongación de la ocupación italiana de aquellos territorios hasta finales de la segunda Guerra Mundial y la llegada de la dictadura comunista. Se sabe también mucho sobre las persecuciones del régimen al final de la guerra, así como sobre los militares y civiles italianos todavía presentes en Albania, quienes primero fueron condenados y luego definitivamente expulsados y reenviados a Italia bajo la acusación de ser fascistas y enemigos del régimen. Casi deapercibido parece haber pasado, sin embargo, el destino que tuvieron las familias de algunos de aquellos italianos, de un grupo de mujeres e hijos que fueron encarcelados en Albania e internados en campos de prisioneros durante más de cuarenta años, justo hasta la caída del muro de Berlín y el derrumbe de los regímenes de la Europa oriental, entre los que se incluía el de Hoxha.

En el drama ficticio de Tonino Cantisani, personaje sin patria y sin padre a sus cuarenta y siete años, se condensan, pues, historias verídicas. La maestría con la que el sastre Tonino utiliza las telas de colores para confeccionar ropa para el resto de los detenidos del campo es la misma con la que el director compone una historia ficticia a partir de las trágicas vidas de centenares de italianos, de las que su protagonista es un caso ejemplar y paradigmático. Emblema de la tragedia es de por sí el título del monólogo: una crisis que antifrásísticamente nos devuelve no una fusión, sino un trágico desmembramiento de la identidad, una no pertenencia a un lugar concreto. Considerado durante cuarenta años como un italiano en Albania, Tonino, en cuanto vuelve a su patria, se convierte en uno de tantos prófugos albaneses en Italia.

Aristóteles escribió en su Poética que la diferencia entre el historiador y el poeta "reside en esto, en que el primero dice cosas que sucedieron, mientras que el segundo dice lo que podría suceder. Por eso, la poesía es una tarea más filosófica y más seriamente comprometida que la historia: la poesía habla, en efecto, de cosas universales, mientras que la historia lo hace de cosas particulares" (Aristóteles, 2008, p. 63). Es realmente relevante esta distinción de Aristóteles entre lo "particular" que realmente ha sucedido y de lo que debe dar cuenta el historiador, y lo "universal" tratado por la poesía, es decir, lo verosímil, lo

que podría ocurrir sin responder necesariamente a un imperativo de verdad y ligado directamente al hecho histórico. En el monólogo de *La Ruina* la escena teatral se encarga, de hecho, de dar luz a fragmentos perdidos de la conciencia histórica del país sin que, sin embargo, la exposición de la macro Historia prevalezca nunca por encima de la narración del drama personal de Tonino Cantisani. No se trata de un monólogo-investigación, como tampoco hay ninguna pretensión por parte del director de asumir el trabajo del historiador o del cronista, como tampoco de sobrecargar su espectáculo con una valencia premeditadamente civil. Lo afirma claramente *La Ruina*:

Parto de una finalidad totalmente teatral. No me propongo educar o hacer teatro civil. Lo puede ser posteriormente, pero lo único que me interesa es el lenguaje teatral. Los contenidos son importantes, pero no solo los contenidos son *teatro*. El teatro es también la forma que enmarca estos contenidos y los hace explotar. Luego, más tarde, puede ser civil, pedagógico, pero no es este mi punto de partida (*La Ruina*, 2012)¹.

La gran Historia, esa que aristotélicamente ha sucedido y que mueve y entrelaza los hilos paternos del protagonista, queda, pues, sabiamente relegada al trasfondo para ser evocada mediante la mirada y el recuerdo de un hijo en busca de un padre al que nunca conoció. En ese contexto también la mirada de quien asiste al drama puede tal vez permitirse resituarse un tanto, recolocar el eje de la narración desde lo particular de la historia –el campo de prisioneros, las imprevistas torturas, la prohibición de cualquier contacto con el exterior durante cuarenta años– hasta lo universal en sentido aristotélico, poético y mítico del padre, o mejor, de esa "cuestión del padre" (cfr. Recalcati, 2013) que atraviesa toda la narración.

2. "Las metáforas míticas –escribió Hillman– no son etiologías, explicaciones causales o rótulos identificativos. Son prospectivas respecto a los hechos que modifican la experiencia de los eventos [...]. Son sucesos semejantes que los vuelven inteligibles" (Hillman, 1983, p. 184).

Una cierta "semejanza de sujetos" parece, curiosamente, relacionar las vivencias de Tonino Cantisani y las vividas por el personaje homérico de Telémaco. En la *Odisea*, Telémaco es el hijo de Ulises. No ha conocido a su padre, quien partió de Ítaca para combatir en la guerra de Troya y cuya vuelta a casa fue obstaculizada durante veinte largos años por las trampas del mar y sus enemigos ("de él me dice mi madre, pero yo no lo sé, [...] aquel del que dicen que soy hijo", Homero, 1989, p. 13).

¹ Los monólogos de *La Ruina* son monólogos dramáticos en los que el elemento diegético o narrativo viene constantemente encuadrado dentro de una arquitectura dramática de ficción, y esto implica, entre otras cosas, una notable distancia respecto al teatro de narración, donde el narrador hace del público su interlocutor escénico evitando esconderse tras la máscara de una *dramatis personae* pese a proponer un cruce existencial del argumento narrado con frecuencia de naturaleza declaradamente civil o ideológica. A los monólogos de *La Ruina* le han dedicado notables páginas P. Puppa, 2010, pp. 279-281; E. Reale, 2011, pp. 625-634; S. Rimini, 2015, pp. 16-23. Para una profundización historiográfica de las diversas tendencias en la dramaturgia contemporánea y de los diferentes perfiles de los *performers* monologuistas, además de cuestiones referidas a ciertas experiencias fundacionales del teatro de narración, cfr. Ariani & Taffon, 2001, pp. 223-295; Puppa, 2003, pp. 159-209; Guccini, 2005; Pasqualicchio, 2006; Guccini & Tomasello, 2009; Soriani 2009.

Como Telémaco, tampoco Tonino ha conocido a su padre, y tendrá que esperar cuarenta años hasta poder encontrarse con él. Telémaco y Tonino siguen mirando el mar esperando que les devuelva a ambos la figura paterna: "Telémaco, alejándose por la orilla del mar, lavándose las manos en el blanco mar, invocaba a Atenea" (Omero, 1989, p. 43); igual que Tonino "Ahora que ya no está el maestro Giuvannu, mi padre me hacía aún más falta. En cuanto podía me iba a observar el mar. El mar que estaba frente a Italia. El mar Adriático. El mar que se lo había llevado, que se lo había llevado tan lejos"(La Ruina, 2014, p. 155).

Y esto hasta que los sucesos hagan madurar en ambos la decisión de emprender la marcha en busca de sus respectivos padres. Mientras que es la diosa Atenea quien sugiere a Telémaco la partida: "Te daré un sabio consejo, si quieres escucharme: armada con veinte remos la mejor nave que haya, parte y busca noticias del padre desde hace tanto tiempo lejano" (Homero, 1989, p. 17); a Tonino le empujarán, por el contrario, la caída del muro de Berlín, el fin del régimen, la reapertura de las fronteras albanesas y la libertad, en 1990, de poder ir a reunirse con su padre en un perdido pueblecito de Cerdeña donde la Cruz Roja lo ha finalmente encontrado. Es en este momento, sin embargo, en el que el destino de los dos experimenta un giro distinto. Telémaco, todavía en busca de su progenitor, es requerido en su casa ante la imprevista vuelta del padre. Ulises se presenta travestido en presencia de su hijo, tal y como ha querido Atenea, y en un principio no se le reconoce. Pero pronto nace la duda en el hijo, quien a duras penas distingue a su valeroso progenitor tras el aspecto de un viejo mendigo, para finalmente unirse en un fuerte abrazo de reconocimiento (cfr. Omero 1989, p. 451). La búsqueda del padre de Tonino Cantisani –quien retoma su nombre dándosele también a su propio hijo, como si quisiera con ello acentuar su presencia– está sin embargo destinada a quedarse sin respuesta. Tonino finalmente encuentra a Leone Cantisani en Olzai, en Cerdeña, y su padre, tal y como le pasó a Telémaco con Ulises, en un principio difícilmente reconoce al hijo. Aunque si al fin lo hace, en este caso al encuentro no le sigue un abrazo filial.

Basta el rechazo de aquel abrazo soñado durante cuarenta años para petrificar a Tonino. Si con Telémaco la unión con el padre había coincidido con la recuperación de la identidad y la patria, invadida esta por los pretendientes durante todo el tiempo que duró la ausencia del padre y liberada finalmente por Ulises, tras el brusco e indiferente gesto de Leone Cantisani, Tonino comprende en un único e irrevocable momento, que, además de al padre, también ha perdido el sueño de la patria y de la identidad, ilusoriamente reencontrada y en un instante violentamente anulada.

3. Una arquitectura intencionalmente fragmentada caracteriza el monólogo de La Ruina. La narración avanza con tiempos narrativos irregulares, en niveles temporales diferentes, recurriendo a continuas suspensiones, encajes y anacronías, como si quisiera especularmente restituir el atasco de la cansada memoria del protagonista, el encallarse de su agotada emotividad.

Tras una breve lección de sastrería impartida directamente al público, un Tonino ya adulto, de vuelta en Italia para siempre, se adentra en seguida en el recuerdo del campo de prisioneros y de su perenne gris frente a los vivos colores de sus telas; en el recuerdo de Selma, "la chica de amable rostro", protagonista de sus sueños y luego desposada en el campo; en el recuerdo del mito del padre, que poblaba sus sueños de niño con vuelos en dirección a Italia en aviones imaginarios y de quien solo tiene noticias a sus treinta y cuatro años, en 1985, al recibir una carta de la Cruz Roja italiana. El recuerdo queda fragmentado, se vuelve farragoso, frecuentemente interrumpido por el peso de ese fallido encuentro con el padre que Tonino ha esperado durante toda la vida y que el espectador espera pacientemente

durante el curso de toda la narración, viendo, por el contrario, retardada la descripción con interpolaciones y saltos narrativos, no solo temporales –tan difícil es para Tonino seguir el doloroso flujo de la memoria– sino también espaciales, obligando al público a seguirle continuamente a un lado y a otro de la costa adriática.

El relato del viaje hacia Italia y hacia el padre se interrumpe a cada poco para dejar paso a otros fantasmas del pasado, como las desapariciones de la madre, la cual de tanto en tanto debía ir a despachar misteriosos "trabajos" y reaparecía luego llena de moratones y con el vestido hecho añicos; o el aprendizaje del italiano en el campo con el maestro Giuvannu, un sastre calabrés viejo amigo del padre; o el trauma de las torturas a las que le someten los carceleros para sonsacarle quién sabe qué verdad que él desconoce y de la que le queda un dramático recuerdo en forma de cojera.

Encontramos también otros repentinos saltos espacio-temporales que vuelven a colocar a Tonino y al espectador en el viaje hacia Cerdeña y hacia Leone Cantisani, de nuevo interrumpidos, dentro de la insostenibilidad de la tensión emotiva, por otras tranquilizadores interrupciones del flujo de la memoria, de interpolaciones de otras piezas del mosaico de su vida: el nombramiento como sastre oficial del campo ocupando el lugar del maestro Giuvannu, asesinado por los carceleros; los encuentros veraniegos con Selma; sus conversaciones en torno a los colores, que eran ya charlas amorosas; la promesa de casarse con ella y de llevarla a Italia; el matrimonio; el nacimiento de los hijos.

Cuando finalmente Tonino recupera las fuerzas que le faltaban para llegar al final de la narración, el resultado –como ya ha quedado dicho– es para él devastador. Leone Cantisani no es en absoluto el padre heroico que llenaba sus fantasías de niño, igual que tampoco es Italia el hermoso país lleno de "pintores, músicos, cantantes" que él siempre había imaginado. La narración se cierra circularmente volviendo al punto en el que se iniciaba: con el recuerdo del campo y del último viaje a Italia, esta vez real, para reconciliarse con el padre ya fallecido.

4. Se configuran así las piezas de un mosaico lírico que La Ruina junta empelando una narración llana, afectuosa, empapada de la sonoridad de un calabro-italiano que el protagonista aprende en el campo y que recuerda la tierra de origen del director. La forma de narrar es constantemente leve y discreta, una forma de *sermo humilis* en el sentido que Auerbach, refiriéndose a la oratoria cristiana, daba a aquel adjetivo entendido ante todo como "definición estilística" (Auerbach, 2007, p. 37), humildad y modestia en el modo de exponer, como capacidad de alcanzar una cierta esencialidad lírica a través de una discreta y púdica coloquialidad. El recurso a este *sermo humilis* no implica en modo alguno, por otro lado, la "renuncia al cuidado retórico del texto" (Consolino, 2001, p. 414), aspecto que, por el contrario, está presente en el monólogo: se podría decir, siguiendo con Auerbach, que en *Italianesi* "la retórica actúa con simplicidad [...], y la sintaxis con que opera se acerca de tanto en tanto a la sonoridad de la lengua cotidiana" (Auerbach, 2007, p. 37).

La lengua del día a día que Tonino Cantisani aprende ya de adulto en el campo de manos del maestro Giuvannu como si fuera una lengua extranjera, es la lengua de los sentimientos, de su padre, un italiano incierto y en ocasiones agramatical, contaminado del dialecto calabrés, una lengua solamente hablada que asume, por ello, la inmediatez de la oralidad desvelando fenómenos sintácticos típicos del habla popular (cfr. Testa, 1991, pp. 173-222; Berruto, 1985, pp. 120-151 y 2012). Entre los rasgos más recurrentes en el texto sobresalen sin duda la parataxis, que contribuye a dar un matiz afectivo a la narración de Tonino; frecuente es también la presencia del *che* polivalente (cfr. Cortelazzo, 1972, pp. 93-98; Sornicola, 1981, pp. 61-74; Berruto, 1983, pp. 53-55 y 1985, pp. 131-132), con un valor

sintáctico que no es siempre claramente definible y usado para unir o, mejor, para yuxtaponer frases ("*Que* aprendí justamente en el campo con un verdadero maestro, el maestro Giuvannu, un verdadero maestro italiano. *Que* como cosía él, ya lo creo, como cosía él no cosía nadie"); también frecuente es el uso pleonástico de pronombres deícticos, en relación anafórica o catafórica con el nombre, con función de intensificación ("*El pantalón lo* han hecho mal. *La dobléz la* tenían que haber hecho así, ¿ves?"; "Y luego ya no *lo* sentía el *peso* del cuerpo"); el uso de la anástrofe, con inversión del orden sintáctico habitual de la frase ("Estos griegos de los... tienen siempre una excusa preparada, *¡más no los soporto!*"); y, aún con mayor frecuencia, el recurso a un registro lingüístico popular, dialectal, informal, que es, en todo caso, el único que Tonino aprende en el campo.

Como se ve, todo el monólogo está constantemente salpicado de repeticiones de palabras o de frases enteras que vuelven a lo largo del texto en el mismo orden o en un orden apenas modificado. La reiteración formularia de frases o de fragmentos de frases, elemento distintivo de la tradición oral desde la épica homérica, parece convertirse en un elemento basilar del peculiar estilo de La Ruina, una precisa técnica compositiva que se observa tanto en este monólogo como, con igual frecuencia, en sus otros dos monólogos *Dissonorata* (2006) e *La Borto* (2009). Veamos un par de ejemplos de *Italianesi*:

Luego, una vez que había fijado con detalle los colores dentro de mí, ponía poco a poco las personas, luego los árboles, flores, una hilera de casitas coloradas. Y por fin lo más hermoso. *Una joven de rostro amable, con el pelo rubio del mismo color que el trigo, y con los ojos celestes, tan celestes que parecían del mismo color que el cielo* (La Ruina, 2014, p.136).

[...] Maestro Giuvannu, *¿has visto a una chica de rostro amable, con el cabello rubio del mismo color que el trigo, y con unos ojos celestes, tan celestes que...?*" (La Ruina, 2014, p.138).

O este otro caso de repetición formular:

Porque yo he trabajado de sastre durante casi cuarenta años, ¿sabes? Lo fui casi todos los años que pasé en el campo. *Y no era para nada un campo de trigo o de patatas o de remolacha, aunque tal vez era un campo de trigo o de patatas o de remolacha, sino un campo de prisioneros, un campo de concentración* (La Ruina, 2014, p. 135).

Así que he vuelto a Albania. Aunque más que a Albania he vuelto al campo, un campo que *no es para nada un campo de trigo o de patatas o de remolacha, sino un campo de prisioneros, un campo de concentración. Campo de Savr, lo llaman* (La Ruina, 2014, p.139).

Selma, que será su mujer y dará a luz a sus hijos en el campo, durante toda la narración será "la chica de rostro amable", del mismo modo a como la adustez y la esterilidad del campo se comparará en todo momento, y por contraste, con un fértil campo de trigo, de patatas o de remolacha. La expresión repetida no desarrolla aquí, como en otros pasajes del texto, una mera función mnemotécnica útil al actor y al espectador, sino que sirve también para crear tensión narrativa, para remarcar los momentos fundamentales de la historia y expresar "una idea esencial" (Parry, 1971, p. 272).

El recurso al estilema retórico de la repetición, junto al resto de recursos lexicales y sintácticos repartidos por el texto, parece contribuir a una compactación estilística de la escritura dramática de *La Ruina* que no se aleja nunca de los modos propios del *sermo humilis*, mientras que aporta una tonalidad confidencial y, al mismo tiempo, intensamente poética. Para dar una idea del auténtico lirismo que puede brotar incluso de la simplicidad de la lengua, bastará retomar como único ejemplo una escena central del espectáculo. Se trata del momento en que a Tonino Cantisani le devuelven finalmente la libertad:

¿Cómo contaros lo que pensé cuando crucé la frontera?
¿Cómo contaros cómo me sentí?
 Pero, *¿cómo* puede sentirse alguien que ha estado prisionero durante cuarenta años y por primera vez se siente *libre*,
libre de caminar adonde le lleven sus piernas,
libre de mirar adonde le guíen sus ojos,
libre de pararse donde le venga en gana,
libre sencillamente de *estar*?
 Parece una tontería, eh, pero no os podéis imaginar cómo se siente uno al *estar*, al *estar* así, como ahora, *libre* de *estar* y basta.
Es algo que no se puede explicar.
Es algo que si no se ha vivido no se cree.
 Solo cuando salí de Albania me sentí *libre* de verdad por primera vez.
No bastaba con que hubiera caído el régimen.
No bastaba con haber salido del campo.
No bastaba tampoco con tener el pasaporte italiano.
 Solo cuando vi el cartel con las letras "Trieste" me sentí por primera vez verdaderamente *libre*.
 (La Ruina, 2014, p. 146, *la cursiva es nuestra*).

La lectura en voz alta del fragmento, que en el guion, al igual que el resto del texto, está transcrito en prosa, pone de inmediato en evidencia la altísima carga poética y lírica. Es por ello que hemos querido en esta cita darle a la página una nueva organización gráfica y reescribir en verso el texto en prosa original, aunque solo sea con versos que carecen de toda regularidad métrica. Nótese, en todo caso, la potencia sonora y musical del fragmento, el martilleo rítmico asegurado bien gracias a la sucesión de las anáforas presentes en las interrogaciones que avanzan expandiéndose ("*¿Cómo contaros lo que pensé cuando crucé la frontera? ¿Cómo contaros cómo me sentí? Pero, ¿cómo* puede sentirse alguien que ha estado prisionero..."), bien gracias a la repetición de sintagmas ("*Es algo que* no se puede explicar. *Es algo que* si no se ha vivido no se cree"; "*No bastaba* con que hubiera caído el régimen. *No bastaba* con haber salido del campo. *No bastaba* tampoco con tener el pasaporte italiano"), bien gracias a la insistente repetición, con valor anafórico, de ese único adjetivo "libre", remarcando que se trata de una palabra decisiva y de una "idea esencial" de todo el monólogo.

Podría considerarse que el recurso a la estrategia retórica de la repetición puede considerarse un rasgo peculiar no solo de la dramaturgia de *La Ruina*, sino, en un sentido más general, del gran parte tanto del teatro de narración como del teatro monologado. Y sería, de hecho, una observación legítima, si no fuese porque el dramaturgo recurre a él ampliando el especto de acción, incluso en su recientísimo trabajo titulado *Polvere. Dialogo tra uomo e donna*, en el que la forma monologada cede el sitio, justamente, a un diálogo

entre dos personajes². Esta última obra indaga con la frialdad del reportero, y sin ningún tipo de lirismo, los mecanismos psicológicos y las dinámicas de perversión en que puede caer una relación amorosa frágil e insana, diseccionando quirúrgicamente la zona gris de la violencia de la pareja que puede acabar siendo la antecámara de un resultado aún más brutal o manifestarse, como en esta puesta en escena, en forma de tortura psicológica y de patología de dominio.

También en *Polvere* vuelve, pues, el estilema de la repetición y, sin embargo, a diferencia de lo que ocurre en los monólogos, aquí la reiteración de palabras o de sintagmas completos no persigue ya un efecto de refuerzo rítmico o lírico, sino que sirve, por el contrario, al director para restituir la obsesión de una mente turbada y para volver aún más asfixiante el espacio en el que opera la rabia verbal y psicológica de su personaje masculino respecto a su propia mujer. Y no solo ello: a la repetición estática y monocorde de palabras o de enunciados enteros, se une especularmente en esta obra, constituyendo la segunda y eficaz novedad reforzada justamente por el pasaje del monólogo al diálogo, la reiteración de secuencias escénicas también ellas idénticas o, como mucho, levemente modificadas. La organización de toda la partitura dramática está pensada en forma de sucesión de cuadros premeditadamente sin evolución, y el mecanismo de la erosión de la relación amorosa se construye, precisamente, a través de la enervante réplica, junto a las intervenciones de los personajes, de una situación visiva que queda inmóvil e idéntica a sí misma.

El estilema de la repetición no es, pues, solo una característica estilística del *La Ruina* monologante, sino que asume en *Polvere* una función más extensa, enriqueciendo la poética del autor con una precisa e inédita estrategia de la visión³.

Volviendo a *Italianesi*, la habilidad del director y actor de componer y recomponer las frases responde a una exigencia semántica sin más, es decir, al deseo de enfatizar estratégicamente los momentos clave de la narración, pero asumiendo al mismo tiempo también una función empática, de búsqueda de una estrecha comunión entre el personaje y el público que asiste al momento ritual de la representación. El mismo *La Ruina* escribe:

Quando escribo me dirijo a dos interlocutores: *in primis* al espectador, con el que debo necesariamente dialogar movilizándolo todo aquello que pueda captar su atención: la trama, la historia, la tensión, los efectos poéticos (entendidos como emociones suscitadas en el relato). No soy capaz, y no quiero, de construir algo frío que responde exclusivamente a las exigencias de una búsqueda formal. En esto me dejo guiar por el actor que hay en mí: el actor no existe sin un espectador implicado. El primero vive la atención del segundo, asimila su modo de percibir y de escuchar (*La Ruina*, 2009, p. 27).

Por lo demás, no puede haber empatía si no hay ritmo, el cual en el espectáculo viene dado también por la fuerza sonora del narrar. "Una palabra –ha escrito Lord– comienza por sugerir otra gracias únicamente a su sonido; una frase insinúa la siguiente, no solo por la idea que contiene o por una serie particular de ideas, sino también por su valencia acústica" (Lord, 2005, p. 88). Es el mismo *La Ruina* quien afirma la absoluta necesidad de asegurar ritmo y musicalidad en la representación cuando afirma que "el oído es el juez: su

² *Polvere. Dialogo tra uomo e donna* se estrenó en enero de 2015 en el Teatro Elfo Puccini de Milán, donde se pudo ver, en una suerte de retrospectiva de la dramaturgia de *La Ruina*, junto a los monólogos *Dissonorata* (2006) y *La Borto* (2009).

³ Para una mayor profundización en torno a la importancia del elemento visivo en esta última obra teatral de *La Ruina*, nos remitimos a Albanese (2015).

percepción del ritmo y de la musicalidad decide el ajuste entre las frases individuales y el conjunto. Para mí, más allá del significado de la palabra, el sonido tiene una importancia fundamental" (La Ruina, 2009, p. 27).

El sentido de la narración no es, pues, reconducible a la única consideración del significado léxico, sino que participa de todos los niveles del discurso y de la representación, pertenece también al modo de significar. El modo en que el monólogo se desarrolla en escena pone en evidencia, junto a una sabia construcción retórica del discurso, una cuidada retórica del cuerpo y del gesto. El texto de *Italianesi*, "elíptico como es dentro de la intrínseca naturaleza de toda escritura dramática" (Serpieri, 2002, p. 65), se completa en la escena combinándose con otros códigos extra textuales y extra lingüísticos, el mímico, el gestual, el proxémico y el kinésico. Se complementa, por tanto, con el cuerpo, con la mirada y con los gestos del protagonista.

Un cuerpo maltratado y marcado por la tortura, el de Tonino Cantisani, que se muestra en el escenario agarrado a un único objeto, una silla de hierro simple y oxidada que no es difícil identificar con la silla utilizada durante las torturas en el campo de prisioneros y que tiene, por tanto, una gran eficacia narrativa. El mismo patrón que caracteriza el tono y el estilo de la narración marca al mismo tiempo la gestualidad de Tonino, también ella auténticamente lírica y bajo el signo del pudor. Los movimientos del cuerpo en la escena son siempre mínimos, precisos, capaces de contener en un solo movimiento de manos o en una única mueca del rostro, el sentido de todo el drama. Igual que el discurso, también el gesto está construido simplificando y no complicando, en un continuo diálogo del actor con su voz, su cuerpo y sus manos, que Claudio Meldolesi individualizó en la lección de Eduardo De Filippo (cfr. Meldolesi, 2013, p. 189), referencia a la que, con acierto, se ha relacionado la recitación del dramaturgo calabrés (cfr. Palazzi, 2012).

Si el estilo de un autor es en muchos aspectos el resultado de su poética, pensamos que es posible encontrar en la forma sencilla del decir, en el estilo púdico, en la esencialidad lírica obtenida mediante un proceso de sustracción lejos de cualquier énfasis o complejidad léxica o formal, los elementos distintivos de la poética de La Ruina. Tonino Cantisani es un apasionado de las telas, pero sobre todo de las telas de colores. Imaginar colores, "colores brillantes, rojos, amarillos, naranjas", inventarse un onírico mundo de colores es el único modo que tiene de sobrevivir en aquel campo "gris, lleno de fango, aquellos guardias con aquellos uniformes grises, grises y verdes del mismo color que la mierda, aquella gente siempre deprimida". Saber elegir los colores de las telas es un don especial del protagonista de *Italianesi*, como especial es también la pericia del director al escoger el color de las palabras, la pericia al dar color a las palabras en su teatro.

Traducción de Juan Pérez Andrés

Referencias bibliográficas:

- Albanese, A. (2015). *Mantichora*, 5. Recuperado de <http://ww2.unime.it/mantichora/>
- Ariani, M., & Taffon, G. (2001). *Scritture per la scena. La letteratura drammatica nel Novecento italiano*. Roma: Carocci.
- Aristóteles (2008). *Poetica*. P. Donini (ed.). Turín: Einaudi.
- Auerbach, E. (2007). *Lingua letteraria e pubblico nella tarda antichità latina e nel Medioevo*. F. Codino (Ed.). Milán: Feltrinelli.
- Berruto, G. (1983). L'italiano popolare e la semplificazione linguistica. *Vox Romanica*, 47, 37-79.
- Berruto, G. (1985). Per una caratterizzazione del parlato: l'italiano parlato ha un'altra grammatica? En G. Holtus & E. Radtke (eds.), *Gesprochenes Italienisch in Geschichte und Gegenwart* (pp. 120-151). Tübingen: Narr.
- Berruto, G. (2012). *Sociolinguistica dell'italiano contemporaneo*. Roma: Carocci.
- Consolino, F. E. (2001). *Agostino nella riflessione etica di Erich Auerbach*. En F. Consolino (Ed.), *L'adorabile vescovo di Ippona* (pp. 363-425). Soveria Mannelli: Rubbettino.
- Cortelazzo, M. (1972). *Avviamento allo studio della dialettologia italiana, vol. 3. Lineamenti di italiano popolare*. Pisa: Pacini.
- Guccini, G. (ed.) (2005). *La bottega dei narratori*. Roma: Dino Audino.
- Guccini, G., & Tomasello, D. (ed.) (2009). Autori oggi, un ritorno. *Prove Di Drammaturgia*, 15(2).
- Hillman, J. (1983). *Re-visione della psicologia*. A. Giuliani (ed.). Milán: Adelphi.
- La Ruina, S. (2009). Dialoghi con lo spettatore e il Critico. *Prove di Drammaturgia*, 15(2), 26-29.
- La Ruina, S. (2012). La Ruina con Italianesi, la videointervista. Recuperado de <http://www.youtube.com/watch?v=JKa4tOII02o>.
- La Ruina, S. (2014). *Teatro. Dissonorata, La Borto, Italianesi*. Corazzano: Titivillus.
- Lord, A. B. (2005). *Il cantore di storie*. G. Schilardi (ed.). Lecce: Argo.
- Magrelli, V. (2009). *La vicevita. Treni e viaggi in treno*. Bari: Laterza.
- Meldolesi, C. (2013). *Pensare l'attore*. L. Mariani, M. Schino & F. Taviani (eds.). Roma: Bulzoni.
- Homero (1989). *Odissea*. R. Calzecchi Onesti (ed.). Turín: Einaudi.
- Palazzi, R. (2012, marzo). Recensione a *Italianesi*. *Linus*.
- Parry, M. (1971). *The Making of Homeric Verse. The Collected Papers of Milman Parry*. A. Parry (ed.). Oxford: Oxford University Press.
- Pasqualicchio, N. (ed.) (2006). *L'attore solista nel teatro italiano*. Roma: Bulzoni.
- Puppa, P. (2003). *Il teatro dei testi. La drammaturgia italiana nel Novecento*. Turín: Utet.
- Puppa, P. (2010). *La voce solitaria. Monologhi d'attore nella scena italiana tra vecchio e nuovo millennio*. Roma: Bulzoni.

- Reale, E. (2011). Femminilità tradita e violata nel teatro del Sud: Gianfranco Berardi, Saverio La Ruina, Spiro Scimone e Vincenzo Pirrotta. *Mantichora*, 1, 625-634.
- Recalcati, M. (2013). *Il complesso di Telemaco. Genitori e figli dopo il tramonto del padre*. Milán: Feltrinelli.
- Rimini, S. (2015). *Le maschere non si scelgono a caso. Figure, corpi e voci del teatro-mondo di Pirrotta*. Corazzano: Titivillus.
- Serpieri, A. (2002). Tradurre per il teatro. En R. Zacchi & M. Morini (eds.), *Manuale di traduzioni dall'inglese* (pp. 64-75). Milán: Mondadori.
- Soriani, S. (2009). *Sulla scena del racconto*. Civitella in Val di Chiana: Zona.
- Sornicola, R. (1981). *Sul parlato*. Bologna: Il Mulino.
- Testa, E. (1991). *Simulazione di parlato. Fenomeni dell'oralità nelle novelle del Quattro-Cinquecento*. Florencia: Accademia della Crusca.