



ANGELA ALBANESE

## SCAVARE NELLA POLVERE.

### DIALOGO TRA UOMO E DONNA DI SAVERIO LA RUINA

*The newest work of playwright, actor and stage director Saverio La Ruina, Polvere. Dialogo tra uomo e donna, is the third piece of a triptych (with the monologues Dissonorata and La Borto) that explores gender relations and violence against women. In contrast to the first two plays, the violence expressed in the ten dialogue scenes of Dust is not so much physical, but psychological and verbal. This essay tracks the erosion of love through the endless repetition of the same obsessive demands, played out on a virtually bare stage. In the shift from monologue to drama, and through the cold, hyperreal repetition of an inescapable situation, Dust restores the contagious power of the dramatic image. The playwright exposes a tragic reality in its naked essence, and the viewer cannot tear her eyes away from a truth she'd rather not see.*

Penso che siamo già morti, siamo ciechi perché siamo morti,  
oppure, se preferisci che te lo dica diversamente,  
siamo morti perché siamo ciechi, il risultato è lo stesso [...].

J. Saramag, *Cecità*

1. Il più recente lavoro teatrale di Saverio La Ruina, dal titolo *Polvere. Dialogo tra uomo e donna*, segna una svolta nel percorso monologante che ha contraddistinto la drammaturgia dell'autore, regista e attore calabrese nell'ultimo decennio, a partire da *Dissonorata. Un delitto d'onore in Calabria* del 2006, poi con *La Borto* che ha debuttato nel 2009, fino all'ultimo assolo *Italianesi* del 2011, recentemente raccolti in volume e pubblicati come trilogia dall'editore Titivillus (La Ruina 2014)<sup>1</sup>.

Con *Polvere*, in cui la forma monologica cede il passo a un dialogo tra due personaggi, e con i precedenti assoli *Dissonorata* e *La Borto*, si delinea di fatto un nuovo trittico di opere, apparentate

<sup>1</sup> A questo volume curato da L. Mello si rimanda, oltre che per l'introduzione dello stesso Mello, anche per gli altri quattro importanti contributi sulla drammaturgia monologante del drammaturgo calabrese, rispettivamente a firma di Goffredo Fofi, Gerardo Guccini, Renato Palazzi, Paolo Puppa. Ma si vedano anche La Ruina 2009, Reale 2011, Albanese 2014. Ai monologhi di La Ruina dedicano alcune pagine dei loro lavori Puppa (2010: 279-281), Rimini (2015: 16-23). Un'utile ricostruzione storica della compagnia Scena Verticale e un'intervista a La Ruina e Dario De Luca, che ne sono direttori artistici, si legge in Facchinelli 2011. Per una più generale ricognizione storiografica delle diverse tendenze in atto nella drammaturgia contemporanea e dei differenti profili di performers monologanti cfr. almeno Ariani - Taffon 2001, Puppa 2003, Pasqualicchio 2006, Guccini - Tomasello 2009, Soriani 2009.



non più dalla forma drammaturgica del monologo, ma dalla comune indagine, con modalità e sfumature differenti, sul tema del femminile violato all'interno delle relazioni di genere<sup>2</sup>.

I monologhi al femminile di *La Ruina Dissonorata* e *La Borto*, che potremmo considerare un unico monologo bifronte, raccontano la tragedia familiare, sociale e culturale delle due protagoniste Pasqualina e Vittoria. Pasqualina è una donnina povera e dimessa, che si muove in ciabatte e si esprime in uno strettissimo dialetto calabrese. La sua storia è quella di una campagnola, costretta ad allevare pecore in un sud ottuso e arcaico, in cui le ragazze come lei non studiano ma aspettano un marito che la famiglia sceglie per loro, costrette come sono a rivolgere lo sguardo sempre a terra, a non dare confidenza. Anche a Pasqualina i parenti trovano un marito, ma la ragazza deve attendere che sia la sorella maggiore a sposarsi per prima, sebbene nessun pretendente si faccia avanti. Il tempo passa e cresce in Pasqualina la paura che il promesso sposo si stanchi e che rimanga zitella, anzi «zitellona». Così cede e rimane incinta, ma il promesso sposo sparisce. Sedotta, abbandonata e *dissonorata*, la ragazza subisce la feroce punizione della famiglia che, per togliere l'onta, la cosparge di benzina e le dà fuoco. Lei sopravvive, e il giorno di Natale, nascosta in una stalla, dà alla luce Saverio, in un finale di cui non si possono ignorare i riferimenti cristologici e autobiografici.

Dopo Pasqualina, deturpata dalle sevizie che la ferocia maschile ha perpetrato sul suo corpo, con *La Borto* un'altra *mater dolorosa* sale sul banco degli imputati per difendersi dal giudizio degli uomini e di Dio. È Vittoria, maritata per forza a soli 13 anni ad un uomo che ha il doppio della sua età, brutto e sciancato, «'na specie di mostro». Vittoria a 28 anni è già madre di 7 figli e all'ottava gravidanza, di fronte all'indifferenza del marito, per vergogna, per disperazione, per fame, è costretta ad alimentare l'industria feroce degli aborti artigianali, a ricorrere alle mammane, ambigue figure paesane, sostitute clandestine della medicina ufficiale che martoriavano i corpi con il loro armamentario fatto di ferri da calza e simili atrocità.

In entrambi i monologhi la scena, vuota, è occupata da un unico personaggio femminile seduto su una sedia e interpretato dallo stesso La Ruina, che dà corpo e voce alle sue protagoniste solo accennando ad abiti femminili, più che vestendoli, senza alcun travestimento, senza trucco o parucche, senza dissimulazioni. E in entrambi il dialetto calabro lucano dell'autore è assunto come lingua di scena.

Con *Polvere. Dialogo tra uomo e donna*, ultimo e recentissimo tassello di questa trilogia sul femminile, tutto cambia insieme all'architettura drammaturgica della *pièce*. Cambia il ruolo che La Ruina coraggiosamente ritaglia per sé, non più quello della vittima ma del carnefice, non più nei panni di donne pudiche ed eroiche ma in quelli scomodi di un uomo, prepotente e fragilissimo al contempo, incapace di un amore sano nei confronti della compagna, interpretata al debutto da Jo Lattari e poi sostituita da Cecilia Foti, entrambe attrici non professioniste ed entrambe di sorprendente talento, sensibilità e padronanza scenica. Cambia inoltre la lingua dei personaggi, e alle sonorità rigogliose e morbide del dialetto calabro-lucano La Ruina sostituisce un italiano scarno, lineare, di plastica, intenzionalmente banale o prevedibile nel replicare il reale di dinamiche di potere nel

<sup>2</sup> *Polvere. Dialogo tra uomo e donna*, ha debuttato in prima nazionale nel gennaio 2015 al Teatro Elfo Puccini di Milano che ha dedicato a Saverio La Ruina una personale riproponendone anche *Dissonorata* e *La Borto*, proprio a sancirne la forma di trilogia sulla violenza di genere.



rapporto di coppia. Cambia la loro estrazione sociale, e alle contadine analfabete del sud Italia subentrano due professionisti della contemporaneità, lei un'insegnante, lui un affermato fotografo dell'*Espresso*, che vivono e lavorano in un contesto urbano, socialmente e culturalmente alto. Cambia la funzione semantica dello spazio scenico, e se nei monologhi la scena quasi del tutto spoglia, assorbita interamente dal corpo dell'attore, si prospettava non «come assenza di vita, ma come somma di tutte le possibilità, ciò da cui nascono le forme della vita» (Brook 1998: 14), come spazio aperto alla moltiplicazione narrativa delle trame e dei personaggi, in *Polvere* la scarna articolazione scenografica non fa intravedere alcuna apertura e serve invece a restringere progressivamente lo spazio già claustrofobico in cui si consuma il dramma.

E tuttavia ciò che resta, in perfetta continuità con le due precedenti prove drammaturgiche, è l'attento scandaglio della violenza sul femminile, là fisica, anzi atrocemente fisica, qui psicologica, subdola e senza lividi, non immediatamente percepibile ma oltremodo lacerante. Se le percosse rappresentano la parte più fisica della violenza in cui può deflagrare il rapporto d'amore tra un uomo e una donna, ugualmente tragica può rivelarsi una quotidianità scandita da sottili e persistenti prevaricazioni, da parole taglienti che mortificano, quasi evanescenti come la polvere che dà il titolo alla *pièce* (peraltro suggerito all'autore da un'operatrice di un centro antiviolenza) e che, proprio come polvere, avvolgono e confondono la donna, ne minano le certezze, il coraggio e la capacità di sorridere, ne destrutturano la personalità. La messa in scena di *La Ruina* – costruita nella struttura di un atto unico e frutto di un lungo e scrupoloso lavoro di preparazione fatto di incontri, letture, testimonianze dirette e indirette – intende dare forma proprio a questo malamore, indagando i meccanismi psicologici e le dinamiche di perversione in cui può scivolare un sentimento amoroso fragile e insano, dissezionando la zona grigia della violenza di genere che può essere anticamera di un esito più efferato oppure persistere, come in questa *pièce*, in forma di tortura verbale e patologia di dominio.

2. Al centro di un palcoscenico popolato solo da un tavolo, da un paio di sedie e da un quadro, troviamo l'uomo e la donna di cui non conosciamo i nomi, insieme ancora da poco tempo, appena rientrati da una festa a casa di amici di lei.

Già dalla prima scena la relazione mostra i primi segni di avaria: da una parte c'è lui, alienato artefice di un lento, chirurgico processo di deterioramento della serenità della sua partner, che offeso la accusa di averlo trascurato per tutta la serata e di non averlo presentato ai suoi amici come fidanzato; dall'altra parte c'è lei che, fra l'imbarazzo e poi, in crescendo, lo stupore, il senso di colpa, la frustrazione, l'umiliazione, intona un *refrain* sempre uguale, ossessivamente reiterato in ogni scena, fatto di «Mi dispiace», «amore scusami», «amore, scusami, hai ragione»<sup>3</sup>. Inizia a scusarsi subito, imbarazzata, per non averlo trattato da «fidanzato» alla festa; e si scusa ancora, stupita e impacciata, quando lui le fa notare che, mentre parla, si accarezza il collo con eccessiva disinvoltura lanciando messaggi di seduzione. Si scusa, delusa, quando lui obietta che la figura femminile riprodotta nell'unico quadro a casa di lei, regalo di una sua amica pittrice, è un suo ritratto troppo sensuale, morboso, erotico, che «lo disturba moltissimo». Del quadro, di fatto, non ci

<sup>3</sup> 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.



sarà più traccia nelle scene successive. Nella stessa scena, lei continua a scusarsi, turbata, quando lui le fa notare che, tirandosi le sopracciglia, il suo sguardo assume proprio l'aspetto aggressivo della donna del quadro e la invita, anzi le intima di non tirarsele più.

In un crescendo verbale ed emotivo generato dall'ossessione di controllo e di possesso, lui puntualizza contrariato che lei gli si è rivolta senza chiamarlo «amore»; e lei si ritrova a scusarsi ancora una volta, intimorita, quando, sorprendendola a fumare contro il comune proposito di smettere, lui la accusa di inaffidabilità; si scusa, turbata, quando lui le chiede conto di una sedia spostata nell'appartamento di lei. L'indagine intorno alle possibili cause che hanno indotto la donna a spostare la sedia occupa una scena molto lunga, di cui è però utile rileggere alcuni stralci proprio per comprenderne l'alto gradiente vessatorio, garantito, qui come in altri passaggi testuali, da un sorvegliatissimo ordito retorico che rende martellante e affilato il linguaggio:

LUI: Hai spostato la sedia?

LEI: Ah, si... Sì, ho spostato la sedia l'altro giorno.

LUI: E perché hai spostato la sedia?

LEI: Mah, l'ho spostata perché...

[...]

*(Lui sistema una sedia di fronte alla sua)*

LUI: Ti puoi sedere e me lo dici qua?

LEI *siede.*

[...]

LEI: Amore, mi sembra di esserci sbattuta l'altro giorno prima di andare a lavoro perché andavo di fretta e...

LUI: Ma ti sembra o ci sei sbattuta?

LEI: Mah, credo di esserci sbattuta. Sì, se ho spostato la sedia ci sono sbattuta.

LUI: E come mai ci sei sbattuta? Ci sta da un po', no? Io non ho mai sbattuto a questa sedia da quando vengo qui. Perché tu hai sbattuto alla sedia?

LEI: Ma sai che non mi ricordo...

LUI: E pensaci.

*Pausa*

LEI: Ma magari perché ero assonnata, sai andando a lavoro, forse ero in ritardo.

LUI: Eri in ritardo? E come mai eri in ritardo?

LEI: Mo non mi ricordo esattamente se ero proprio in ritardo però...

LUI: Eh no, perché tu non sei mai in ritardo, quindi te lo ricorderesti se quella mattina eri in ritardo.

LEI: Sì, forse ero in ritardo, può darsi perché non è suonata la sveglia.

LUI: E quindi: eri in ritardo perché non è suonata la sveglia, andavi di fretta, hai sbattuto alla sedia e hai spostato la sedia. Hm, ho capito. E come mai non è suonata la sveglia? È sempre suonata la sveglia.

[...]

LEI: Sai che non mi ricordo se quella mattina è suonata o non è suonata la sveglia?

[...]



LUI: E allora perché hai detto che non è suonata la sveglia? Tu prima hai detto che non è suonata la sveglia.

LEI: Ma non sono neanche tanto sicura, scusami. Ho pensato, ho provato a pensare.

LUI: Ma sei sicura quindi che non hai fatto tardi al lavoro?

LEI: Sì, credo di sì... Non lo so, amore, scusami.

[...]

LUI: [...] Certo che insomma non ricordarsi se... No? Amore, perché non ci pensi un pochino seriamente?

LEI: Io ci posso pure pensare, amore, scusami, ma... giuro... non lo so, scusami... non... Ma non sta bene qua la sedia, la metto dov'era prima? Perché... cioè se ti disturba non...

LUI: Non mi disturba. Cioè ti rendi conto di quanto è importante essere presenti a se stessi quando si fanno le cose?

LEI: Sì, amore, scusami, hai ragione.

LUI: [...] È che tu non mi puoi rispondere no, niente, l'ho spostata perché non ricordo. A niente si può rispondere dicendo non ricordo, forse la signora delle pulizie, io, tu, il gatto... No. Se hai l'esigenza di spostare la sedia me lo devi motivare. Ci sediamo, ne parliamo e capiamo da cosa deriva questo tuo desiderio di spostare la sedia. [...]

Il poliziesco, maniacale e grottesco interrogatorio sulle ragioni, per lui tutte caratteriali e psicologiche, che hanno spinto la donna a spostare la sedia è solo una delle tante indagini *per causas* che scandiscono la messa in scena, tutte tessere indiziarie per il delinearsi di dinamiche psichiche e stati comportamentali che trasformano anche gli sprazzi di tenerezza presenti nella *pièce* in piccoli ricatti emotivi, in estenuanti costrizioni. Persino le prime confidenze tra fidanzati - come quando lei, assecondando la pretesa di lui di dirgli tutto («*voglio sapere tutto di te, del tuo passato, chi c'era prima di me...*»), gli confida uno stupro subito anni prima e lui, per contro, assume a modello di amore puro ed eterno quello della «santa donna di sua madre» nei confronti di suo padre - degenerano progressivamente in conflitto, in bieco interrogatorio tra l'uomo, ormai pubblica accusa, e la donna imputato, bloccata su una sedia ad assorbirne le morbide illazioni e la profonda fragilità, ripetendogli remissiva e sempre da capo le stesse storie: l'episodio devastante dello stupro, gli incontri casuali con amici, le relazioni con i precedenti fidanzati, quante volte ha detto loro «ti amo», la storia con un suo ex del tutto dimenticato, un certo Ivan Donato, che diventa, insieme allo stupro, il principale capo d'imputazione.

E dopo un bombardamento martellante di domande e di congetture che arrivano a erodere la psiche sfibrata della donna, è infine formalizzata l'accusa nei suoi confronti: quella di essere una bugiarda e di essersi in fondo meritata lo stupro uscendo per strada alle tre di notte. Ecco le battute finali di una scena che si svolge al telefono, interamente occupata dall'ennesimo, dettagliato resoconto da parte della donna della violenza carnale subita anni prima:

LUI: Cazzo, ma se esci alle tre di notte a fumare e passeggiare per strada a Roma con addosso un vestitino, cosa vuoi che succeda? Che ti portino un mazzo di fiori? Diciamola com'è, in fondo te la sei meritata... e in fondo in fondo, un po' te la sei anche cercata.



LEI: (*Piangendo*) Amore, dimmi tu che devo dire che te lo dico, che devo pensare che lo penso, che devo fare che lo faccio.

LUI: Stai piangendo? Va bè, chiudo. Ti chiamo quando hai finito.

LEI: Ma vuoi che parliamo con qualcuno, che ci facciamo aiutare da qualcuno?

LUI: No bastiamo io e te.

L'ingranaggio della destrutturazione psicologica e della creazione del vuoto attorno a lei, come dopo una denotazione bellica, è pienamente innescato («*Bastiamo io e te...*»; «*Ma dove ti avvii co sto fardello, co sto pacco? Solo io ti posso amare. Ma chi ti prende a te? Chi vuoi che ti prenda?*») e verso la fine della *pièce* trascina anche l'uomo, facendo finalmente deflagrare dal suo farneticare morboso frammenti di antiche incrostazioni relazionali, di quella polvere di gelosie, paure, fragilità da cui la sua stessa mente non è mai stata immune.

3. Anche in questa nuova prova teatrale è il lavoro fatto sulla lingua a spiazzare, con la scelta di un italiano asettico, volutamente piatto e incolore, che la sorvegliatissima strategia retorica di *La Ruina* riesce a trasformare in affilato strumento di tortura, bastante da sé a far germinare conflitto e a far implodere la relazione amorosa. Se nella precedente drammaturgia monologante il regista aveva innalzato un'architettura poetica attraverso il ricorso a tonalità confidenziali, componendo con la sua narrazione piana e affettuosa tessere di un mosaico lirico, la struttura dialogica di *Polvere* gli consente di sperimentare inedite modalità di sviluppo del dramma e di delineare i suoi personaggi rinunciando a ogni lirismo, lavorando chirurgicamente sul registro stilistico e sintattico del testo, oltre che su quello semantico, e con una costante e persino più mirata attenzione alla pragmatica testuale rispetto alla precedente drammaturgia. Per fermarsi appena a qualche esempio, abbastanza regolare è il ricorso all'artificio retorico della metánoia, di cui la scena della sedia sopra riportata costituisce un eloquente banco di prova, e che serve al personaggio femminile, in stato di crescente soggezione di fronte agli incalzanti interrogatori dell'uomo, per ritrattare asserzioni o per riformularle in termini e modi più compiacenti, cercando così di assecondare il morboso desiderio del partner di dominare ogni momento della sua vita. Anche le frequenti pause che scandiscono il dialogo non sono più liriche come quelle che riempivano la narrazione commossa dei personaggi dei monologhi, ma cariche di tensione e collaborano a immettere nel dramma, non più nella forma indiretta del narrare scenico, ma in quella mimetica della rappresentazione drammatica, il nuovo registro dell'aggressività del personaggio maschile.

Sotto il profilo pragmatico, altrettanto frequenti risultano le strategie di marcatezza del discorso, che il regista adotta con perizia mantenendo per lo più intatta la disposizione sintattica degli enunciati, ma attribuendo ad alcuni degli elementi che li compongono una forte prominenza inonativa allo scopo di enfatizzare i picchi dell'accanimento dell'uomo e di delinearne anche foneticamente la psiche disturbata («*Sai a quante donne l'ho detto io [ti amo] prima di te? Zero. Quindi io ti amo. Tu non mi ami*»). Anche in *Polvere* ritorna infine lo stilema retorico della ripetizione, già riscontrabile nei precedenti assoli come precisa tecnica compositiva e cifra stilistica peculiare di *La Ruina*. E tuttavia, a differenza di quanto accade nei monologhi, qui la reiterazione di



parole o di interi sintagmi non persegue più un effetto di rafforzamento ritmico, lirico o empatico (Albanese, 2014), ma serve invece efficacemente al regista per restituire l'ossessione di una mente turbata e per rendere sempre più asfittico lo spazio in cui opera il bombardamento verbale del suo personaggio. Eccone alcuni esempi:

LUI: Siediti.

LEI: Ma perché, cosa dobbiamo...

LUI: Siediti.

*Seggono.*

LUI: Dai, diciamoci tutto, voglio sapere tutto di te, del tuo passato, chi c'era prima di me...

LUI: Tu non sei confusa, sei inaffidabile. Vedi perché dobbiamo sempre ripetere le stesse cose? Mi costringi.

LEI: Sì ma adesso dobbiamo parlare di nuovo di quando avevo 17 anni?

LUI: Sì, ne parliamo anche 50 volte di quando avevi 17 anni se è necessario. Anzi, sai che facciamo? Ci facciamo un bel tè, anche quello indiano visto che ti piace tanto, e ripetiamo tutto daccapo.

LEI: Tutto daccapo?

LUI: Sì, tutto, dall'inizio. Siediti.

LUI: [...] Che poi noi ci abbracciamo e passa tutto. Succede sempre così, no? Ci abbracciamo e passa tutto. [...] Che poi noi facciamo l'amore e passa tutto. È sempre così. Facciamo l'amore e passa tutto.

È un bicepo *refrain*, quest'ultimo, che ritorna significativamente e con valore apodittico proprio in chiusura della *pièce*:

LUI: [...] Dai, su, rispondi. Tanto lo sai com'è, no? Io vengo giù, noi facciamo l'amore e passa tutto. Succede sempre così, no? Ehi. Tanto lo sai com'è, no? Noi facciamo l'amore e passa tutto...

reiterato dall'uomo come un incantesimo stridente e disarmonico, come un'autistica litania che serve a bloccare il tempo di questo amore malsano, ad incagliarlo in fotogrammi sempre uguali.

4. Alla ripetizione statica e monocorde di parole o di interi enunciati, che ritornano invariati o con modifiche minime, si affianca specularmente in questa prova teatrale, costituendone l'altra efficace novità rinforzata proprio dal passaggio drammaturgico dal monologo al dialogo, la reiterazione di sequenze sceniche anch'esse identiche o tutt'al più variate di poco. Il meccanismo di



costruzione e di erosione della relazione amorosa, che nella messa in scena non sfocia in episodio di cronaca nera o in violenza fisica, tranne per due brevi episodi, ma che intenzionalmente l'autore interrompe in un finale aperto, è costruito appunto attraverso la snervante replicazione, insieme alle battute dei personaggi, anche di una situazione visiva che rimane immobile, identica a sé stessa («siediti»; «ci sediamo, ne parliamo e capiamo...»), non risolta nemmeno nell'epilogo. L'organizzazione dell'intera partitura drammaturgica per successione di quadri premeditatamente senza evoluzione risulta di fatto congeniale all'intento del regista non di rappresentare «una storia dotata di senso compiuto», ma invece di scomporre, e analizzare *in vitro*, «un puro schema comportamentale» (Palazzi 2015: 38), di andare a scovare le «radici di una patologia» per far emergere «quel terreno scivoloso», dove la patologia attecchisce (Giovannelli 2015). Attraverso il meccanismo della ripetizione attuato con freddezza fotografica, La Ruina restituisce alle immagini sceniche il loro potere di contagio, costringendo lo spettatore a guardare qualcosa che non vuol vedere. Proprio l'oggettività e la serialità del processo gli consente di isolare e mettere a nudo il tema tragico della *pièce* nella sua repulsiva essenza, senza sublimazione, senza abbellimenti scenici o compromessi spettacolari, in una forma che ricorda singolarmente, con tutti i rischi che gli accostamenti comportano, le ripetizioni compulsive, con variazioni minime, delle immagini nell'opera di Andy Warhol.

Anche quello di Warhol «è un reportage senza emozioni»: con «l'inclemenza del reporter» l'artista statunitense si spinge all'individuazione del tragico quotidiano – basti solo pensare al ciclo *Death and Disaster* del 1963 – «con il rifiuto di qualsiasi compromesso. La verità, tutta la verità, nient'altro che la verità» (Fagiolo dell'Arco 2012: 76). Come ha ben rimarcato il critico Maurizio Fagiolo dell'Arco:

Il lavoro di Warhol è una discesa agli inferi che dura un'eternità. [...] Non ci offre soluzioni, non ci dà neanche il filo di Arianna per uscire dal labirinto. Perché lì, a quel punto, il suo compito è finito. La bomba atomica ti esplose sotto gli occhi una due tre quattro trenta volte; l'uomo si suicida una due tre sei volte; il “Che” muore sulla tela due quattro sei enne volte, muore sempre. [...] L'efficacia dell'immagine di Warhol è nella sua [...] totale “apertura”: è una dieci tante, può essere gialla argentea o rossa, è chiara o solarizzata o sfocata, sceglie il momento chiave ma anche il poco-prima o il subito-dopo. La cronaca nera ormai la sorbiamo col caffelatte del mattino: un bronzo brucia a Saigon, come bruciano nella navicella due astronauti, come brucia nella ferraglia della Rolls-Royce un automobilista sfortunato. Cominciamo a spaventarci quando l'immagine ci assale in un posto e in un momento imprevisto: in una galleria d'arte per esempio. (*Ivi*: 73, 77)

L'estrazione delle immagini «dall'inflazione delle cose» (*ivi*: 78) operata da Warhol e la loro riproposizione in forma replicata in un contesto imprevisto, non raccontando gli eventi ma sillabandoli, non ne prosciuga il significato ma, al contrario, conduce ad un potenziamento del loro valore. In quest'ottica, le ripetizioni in Warhol, ribadisce pur da una prospettiva critica diversa Hal Foster, «non solo riproducono effetti traumatici, ma li *producono* [...]. In qualche modo [...] in





queste ripetizioni succedono nello stesso momento diverse cose in contrasto fra loro: un allontanamento dai significati traumatici e un'apertura verso di essi, una difesa nei confronti di un effetto traumatico e una produzione di un tale effetto» (Foster 2012: 234).

Anche nella messa in scena di *La Ruina* la replicazione delle immagini sembra generare allo stesso tempo, come accade con le tele di Warhol, due sentimenti contrastanti: distacco e contagio, difesa dall'emozione e dal trauma e riversamento senza scampo nella tensione emotiva causata dalla visione. *La Ruina*, come Warhol, realizza in quest'opera un asettico reportage, con l'inclemenza del reporter, estraendo dall'inflazione delle cose il dramma della violenza psicologica di genere e portandolo nello spazio altro e impreveduto del teatro, luogo privilegiato di visione di ciò che non è criticamente percepibile nell'immediato della vita vissuta. In questo appello di *La Ruina* a guardare le cose un po' più a lungo, i due tipi di attenzione e di reazione di chi osserva, vale a dire la prudente distanza e il contagio, talvolta appunto coesistenti, esemplificano di fatto ciò che Roland Barthes ha inteso con le espressioni *studium* e *punctum* nel suo *La camera chiara*. Lo *studium* è per Barthes il campo dell'interesse culturale con cui guardiamo alle immagini, un interesse supportato dal nostro sapere, dalle nostre conoscenze, che la visione può arricchire, comprovare o contraddire; è «una sorta di educazione» con cui l'osservatore partecipa «alle figure, alle espressioni, ai gesti, allo scenario, alle azioni», un «interessamento, sollecito, certo, ma senza particolare intensità» (Barthes 1980: 27, 28, 29). Attraverso lo *studium* le immagini sono svuotate del loro potere di contagio e diventano oggetti culturali da cui trarre informazioni, da cui estrarre un sapere senza troppo coinvolgimento, senza passione. Così continua Barthes nel delineare il raggio di azione dello *studium* nel processo di fruizione delle immagini:

*Lo studium* è il vastissimo campo del desiderio noncurante, dell'interesse diverso, del gusto incoerente: *mi piace/non mi piace, I like/I don't*. *Lo studium* appartiene all'ordine del *to like*, e non del *to love*; esso mobilita un semi-desiderio, un semi-volere; è lo stesso genere d'interesse svagato, piano, irresponsabile, che mostriamo per certe persone, certi spettacoli, certi vestiti, certi libri, che definiamo «buoni». (*Ivi*: 29)

A differenza dello *studium*, il *punctum* si inserisce laddove si abbassano le difese culturali con cui si osservano le immagini e l'interesse puramente intellettuale lascia il posto all'amore. Il *punctum* è per Barthes il campo del *to love*, non del *to like*, è ciò che colpisce e ferisce, ciò che sottrae l'immagine alla dimensione del sapere e la porta altrove:

Il secondo elemento viene a infrangere (o a scandire) lo *studium*. Questa volta, non sono io che vado in cerca di lui (dato che investo della mia superiore coscienza il campo dello *studium*), ma è lui che, partendo dalla scena, come una freccia, mi trafigge. In latino, per designare questa ferita, questa puntura, questo segno provocato da uno strumento aguzzo, esiste una parola [...]. Chiamerò quindi questo secondo elemento che viene a disturbare lo *studium*, *punctum*; infatti *punctum* è anche: puntura, piccolo buco, macchiolina, piccolo taglio – e anche impresa



aleatoria. Il *punctum* di una fotografia è quella fatalità che, in essa, *mi punge* (ma anche mi ferisce, mi ghermisce). (*Ivi*: 28)

Il *punctum* di Barthes interviene sulla scena di La Ruina a creare interferenza sullo *studium*, sul «giudizioso interesse» nei confronti del tema trattato: se lo *studium* è codificato nella forma di una partecipazione, talora commossa, «ma la cui emozione passa attraverso il *relais* raziocinante di una cultura morale e politica» (*ivi*: 27), il *punctum* è ferita che parte dalla scena di *Polvere* e colpisce, lasciando il segno, aprendo spaccature che bruciano.

Il dialogo di La Ruina, a cui sono stati talvolta imputati, forse troppo frettolosamente e dalla sola prospettiva dello *studium* barthesiano, una certa prevedibilità del testo e del dispositivo drammatico, alcune lacune dialettiche e poetiche, il sacrificio dell'effetto teatrale e della dimensione spettacolare (Fracabandera 2015, Rovida, 2015, Marchiori 2015), trova proprio in queste mancanze inedita efficacia drammaturgica, configurandosi come dramma di parola che, nei modi della tragedia greca, intenzionalmente ridimensiona la *opsis* aristotelica, abdica alla spettacolarità della scena e alla fascinazione dello spettacolo a favore di un lucido ingranaggio verbale<sup>4</sup>. «Nella tragedia attica – ha puntualmente rilevato Giovanni Cerri (2012)<sup>5</sup> – la *opsis* si risolve davvero nella semplice visione di personaggi dialoganti fra loro e la gestualità dell'attore si risolve, quasi senza residui, nel gesto oratorio che accompagna la parola». Anche in *Polvere* di fatto «gestualità e mobilità del personaggio sono ridotte al minimo», e se la tragedia greca è «per eccellenza *fabula stataria*, non *fabula motoria*» (*ivi*), così si rivela anche *Polvere*, che affida il compito di restituire la fenomenologia del conflitto ad una lingua che disseziona, a minimi gesti autistici, come il tamburellare continuo delle dita del personaggio maschile, a immagini continuamente replicate. Sarebbe stato forse più facile per La Ruina rappresentare il femminicidio, cercare il colpo di scena che colpisce ma non lacera né dura, rinfrancare lo spettatore con un cristallino, scontato discrimine fra il bene e il male, la vittima e il carnefice, i buoni e i cattivi. La messa in scena della violenza fisica avrebbe assolto tutti, tanto gli uomini, che facilmente avrebbero preso le distanze dal *mostro* (io non sono come lui, non farei mai una cosa del genere), sia le donne (perché non reagisce? Perché non scappa? Io non sono così stupida). Ma non è questo il fine che in questa prova teatrale, e nella sua specificità di forma dramma, persegue La Ruina, che invece trascina con sé gli spettatori, uomini e donne, nell'andare a scavare nella *Polvere*, nell'esaminarne uno per uno i granelli apparentemente banali che la compongono. La Ruina scandaglia, scompone, viviseziona la quotidiana, tagliente violenza morale e psicologica dalla quale nessuno è del tutto immune, potendo essa insinuarsi come polvere sottile a qualsiasi latitudine sociale, fra le pareti di casa di amici, di parenti o di insospettabili vicini. Durante la messa in scena, e di fronte all'incalzare asfittico di parole e sequenze visive sempre uguali, gli spettatori si sentono pericolosamente esposti: colpiti da

<sup>4</sup> Qualsiasi riferimento al ridimensionamento da parte di Aristotele della componente scenico-spettacolare del fatto teatrale non può non tener conto dell'importante contributo critico di Marco De Marinis che, attraverso una dettagliata analisi testuale della *Poetica*, ha dimostrato come la concezione aristotelica dell'*opsis* sia molto più articolata, sfaccettata e persino contraddittoria di quanto le interpretazioni testocentriche e filoletterarie dal Cinquecento in poi hanno fatto intendere (cfr. De Marinis 2004).

<sup>5</sup> Ma si vedano anche Cerri 1992 e 2005.



quel *punctum* lucidamente messo a fuoco da Barthes, riconoscono con imbarazzo e fastidio un atteggiamento, una frase, uno sguardo, illazioni, piccoli sgarbi commessi o ricevuti. La consapevolezza di quanto sia facile essere o divenire parte delle dinamiche che si consumano in scena provoca disagio, nervosismo, insofferenza non solo nel pubblico femminile, che prefigura sulla propria pelle l'inferno claustrofobico in cui la protagonista è rinchiusa, ma anche fra gli uomini, intrappolati e incapaci di sottrarsi allo sguardo di quell'urticante personaggio maschile che ne mette a nudo fragilità o debolezze private. La Ruina, ha osservato con lucidità Gerardo Guccini (2014: 175):

partecipa alla vitale tendenza compositiva che, riprendendo la felice definizione di Jean-Pierre Sarrazac, possiamo chiamare «reinvenzione permanente del dramma». Ogni sua drammaturgia tende infatti a reinventare dinamiche e modi della forma drammatica a profitto del proprio specifico compimento.

Nello slittamento dal monologo al dramma, dalla violenza testimoniata e narrata alla violenza rappresentata, lo scopo non consolatorio qui perseguito dal drammaturgo è dunque quello di non permettere allo spettatore di stare comodo sulla poltrona, di indurlo a mettersi in gioco. L'esperienza di ripetizione monocorde e non sublimata dello stesso, identico evento diventa per il regista un coraggioso richiamo a guardare al cuore delle cose, alla loro *quidditas* che le fa essere quello che sono, per cercare di riconoscerle. «Non si chiamarono le cose col loro vero nome se non quando le si videro nella loro vera forma», ha scritto Jean-Jacques Rousseau nel saggio *sull'origine delle lingue*, che qui viene in mente forse non troppo a sproposito: vi si racconta infatti di come un uomo selvaggio, quando vide per la prima volta un altro uomo, soggiogato dalla paura lo chiamò «gigante», e solo dopo ripetuti incontri, ossia solo dopo la ripetizione dell'esperienza di visione, riuscì ad identificarlo a sé stesso e a chiamarlo con il suo vero nome di «uomo» (Rousseau 1989: 18).

Lo stilema della ripetizione, già cifra compositiva e stilistica del La Ruina monologante, assume dunque in *Polvere* una funzione più larga, arricchendo la poetica dell'autore di una precisa e inedita strategia della visione. E si tratta di una visione che allo stesso tempo ferisce e nutre, che costringe a fermarsi, e nel crepaccio aperto genera consapevolezza.

## Bibliografia

- Albanese, A. (2014), *Sermo humilis e lirismo in Italianesi di Saverio La Ruina*, in «Between», IV, 7, (<http://www.Between-journal.it/>);
- Ariani M. - Taffon, R. (2001), *Scritture per la scena. La letteratura drammatica nel Novecento italiano*, Roma, Carocci;
- Barthes, R. (1980), *La camera chiara. Nota sulla fotografia*, trad. it. R. Guidieri, Torino, Einaudi;



- Brook, P. (1998), *Lo spazio vuoto*, trad. it. I. Imperiali, Roma, Bulzoni;
- Cerri, G. (1992), *La tragedia*, in *Lo spazio letterario della Grecia antica*, vol. 1, tomo I, Roma, Salerno, 1992, pp. 301-334;
- Id. (2005), *La tragedia greca: mimesi verbale di un'azione verbale. Saggio di poetica*, in «Vichiana», IV, 7, 1, pp. 17-36;
- Id. (2012), *Il dialogo tragico e il ruolo della gestualità*, in «Engramma. La tradizione classica nella memoria occidentale», 99, ([http://www.egramma.it/eOS/index.php?id\\_articolo=830](http://www.egramma.it/eOS/index.php?id_articolo=830));
- De Marinis, M. (2004), *Aristotele: la teoria dello spettacolo nella «Poetica»*, in *Visioni della scena: teatro e scrittura*, Roma-Bari, Laterza, pp. 5-17;
- Facchinelli, C. (2011), *Scena verticale: storia e geografia di una compagnia teatrale*, in «Stratagemmi», giugno, pp. 155-173;
- Fagiolo dell'Arco, M. (2012), *Warhol: The American Way of Dying*, in «Riga», 33, Milano, Marcos y Marcos, pp. 73-82 (già in «Metro», 14, 1968);
- Foster, H. (2012), *Morte in America*, trad. it. F. Nasi, in «Riga», 33, Milano, Marcos y Marcos, pp. 231-246 (già in «October», 75, 1996);
- Fracabandera, R. (2015), *Polvere: La Ruina dal solo al passo a due*, in «Pac. Magazine di arte & culture», (<http://paneacquaculture.net/2015/01/23/polvere-la-ruina-dal-solo-al-passo-a-due/>);
- Giovannelli, M. (2015), *La Ruina: la violenza, la polvere*, (<http://www.doppiozero.com/materiali/scene/la-ruina-la-violenza-la-polvere/>);
- Guccini G. - Tomasello, D. (eds.) (2009), *Autori oggi, un ritorno*, «Prove di Drammaturgia», XV, 2;
- Guccini, G. (2014), *C'è monologo e monologo. Il teatro visivo di Saverio La Ruina*, in *La Ruina*, S. (2014), pp. 169-175;
- La Ruina, S. (2009), *Dialoghi con lo Spettatore e il Critico*, in *Autori oggi, un ritorno*, «Prove di drammaturgia», XV, 2, pp. 26-29;
- Id. (2014), *Teatro. Dissonorata, La Borto, Italianesi*, Corazzano, Titivillus;
- Marchiori, F. (2015), *La «Polvere» di Saverio La Ruina*, in «Venezia Musica e Dintorni»;
- Palazzi, R. (2015), *Violenza sottile come polvere*, in «Il Sole 24 ore», 8 febbraio, p. 38;
- Pasqualicchio, N. (ed.) (2006), *L'attore solista nel teatro italiano*, Roma, Bulzoni;
- Puppa, P. (2003), *Il teatro dei testi. La drammaturgia italiana nel Novecento*, Torino, Utet;
- Id. (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*, in «Mantichora», 1, pp. 625-634;
- Rimini, S. (2015), *Le maschere non si scelgono a caso. Figure, corpi e voci del teatro-mondo di Pirrotta*, Corazzano, Titivillus;



- Rousseau, J-J. (1989), *Saggio sull'origine delle lingue*, trad. it. P. Bora, Torino, Einaudi;
- Rovida, C. (2015), *Nitidezza in polvere*, in «Stratagemmi», (<http://www.stratagemmi.it/?p=6683>);
- Soriani, S. (2009), *Sulla scena del racconto*, Civitella in Val di Chiana, Zona.