

# *Utopie vocali. Sovversione e riscrittura della tradizione nella prassi creativa di Rosaria Lo Russo*

Germana Dragonieri | Università Ca' Foscari Venezia  
 germana.dragonieri@unive.it | ORCID: 0009-0004-7724-7324



© Germana Dragonieri

Ricevuto: 28-01-2025

Accettato: 17-09-2025

Pubblicato: 20-12-2025

## Resum.

La paràbola creativa de Rosaria Lo Russo (1964), a cavall entre teatre, música i poesia, permet posar en relleu tota la riquesa semàntica del concepte de reescritura. Des de les traduccions poètiques, concebudes com a veritables actes de “re-creació” dels textos originals, fins a la pràctica del centó o del melòleg, que resemantitza els continguts d’una o més obres mitjançant inusuals muntatges textuais, passant per l’execució en veu alta i la incorporació de textos propis i d’altri, tota la producció de Lo Russo es fonamenta en una reapropiació de la tradició dels “Pares” en clau oral-performativa i feminist. Aquesta reapropiació esdevé més radical i subversiva que mai en les reescritures mitològiques de *Penèlope* (2003) i *Medea* (2021), amb les quals l’autora respon a la dramàtica absència d’una tradició literària femenina, fent de la poesia el lloc d’un rescat tardà i d’una utopia vocal (De Certeau, 2015) que restituixen literalment la veu als cossos afàsics i ultratjats de les dones de tots els temps.

**Paraules claus:** poesia; oralitat; feminism; reescritura; subversió; experimentalisme.

## Abstract.

The creative trajectory of Rosaria Lo Russo (1964), which spans theater, music, and poetry, brings into focus the full semantic richness of the concept of rewriting. Beginning with her poetic translations, conceived as genuine acts of “re-creation” of the original texts, and extending to the practice of the *cento* or the *melologue*, which resemanticize the contents of one or more works through unconventional textual assemblages, Lo Russo’s production is consistently grounded in a reappropriation of the tradition of the “Fathers” in an oral-performative and feminist key. This reappropriation becomes especially radical and subversive in her mythological rewritings of *Penelope* (2003) and *Medea* (2021), where the author responds to the dramatic absence of a female literary tradition by making poetry the space of a belated redemption and of a vocal utopia (De Certeau, 2015), which quite literally restores voice to the aphasic and wounded bodies of women across time.

**Keywords:** poetry; orality; feminism; rewriting; subversion; experimentalism.

## Abstract.

La paràbola creativa di Rosaria Lo Russo (1964), a cavallo fra teatro, musica e poesia, consente di mettere a fuoco tutta la ricchezza semantica del concetto di riscrittura. A partire dalle traduzioni poetiche, concepite come veri e propri atti di “ri-creazione” dei testi originali, fino ad arrivare alla pratica del centone o del melologo, che risemantizza i contenuti di una o più opere attraverso inconsueti montaggi testuali, passando per l’esecuzione ad alta voce e l’incorporamento di testi propri e altrui, tutta la produzione di Lo Russo si fonda su una riappropriazione della tradizione dei “Padri” in chiave orale-performativa e femminista. Tale riappropriazione si fa più che mai radicale e sovversiva nelle riscritture mitologiche di *Penelope* (2003) e *Medea* (2021), con le quali l’autrice risponde alla drammatica assenza di una tradizione letteraria femminile facendo della poesia il luogo di un tardivo riscatto e di un’utopia vocale (De Certeau, 2015) che restituiscono letteralmente voce ai corpi afasici e offesi delle donne di ogni tempo.

**Parole chiave:** poesia; oralità; femminismo; riscrittura; sovversione; sperimentalismo.

Je parlerai de l'écriture féminine: de ce qu'elle fera. Il faut que la femme s'écrive: que la femme écrive de la femme et fasse venir les femmes à l'écriture.

(Hélène Cixous, *Le rire de la Méduse*)

mi persona está herida / mi primera persona del singular // escribo como quien con un cuchillo alzado en la oscuridad / escribo como estoy diciendo.  
(Alejandra Pizarnik, *En esta noche, en este mundo*)

La glossolalia sta alla comunicazione orale come le utopie stanno allo spazio sociale e istituzionale.

(Michel de Certeau, *Utopie vocali*)

## 1.

La parola autoriale di Rosaria Lo Russo (Firenze, 1964) consente di mettere efficacemente a fuoco tutta la ricchezza semantica del concetto di riscrittura. Nell'eterogeneità linguistica e mediale della sua bibliografia, la vicenda creativa della “poetrice”, come le piace farsi chiamare in virtù della sua doppia natura di “poeta” e “attrice” e in spregio del più declassante “poetessa”, offre infatti diversi esempi delle possibili declinazioni pratiche e teoriche di tale concetto. Dalla traduzione, praticata per tutta la vita in parallelo all’attività creativa; alla lettura ad alta voce di testi propri e altrui, concepita nel primo caso come un “ripercorrere a ritroso” (Simonelli, 2013, p. 204) la genesi creativa dei propri lavori, nel secondo come una decifrazione orale della partitura fonica espressa da un’opera; passando per la pratica del *collage* o del centone, che risemantizza i contenuti di una o più opere attraverso l'accostamento di stralci di testi di autori e autrici anche lontani fra loro nel tempo e nella sensibilità (Lo Russo, 1998); fino ad arrivare alla riscrittura mitologica vera e propria, perpetrata dall'autrice in chiave polemicamente femminista in ordine a una radicale contestazione della tradizione letteraria dei “padri” (Lo Russo, 2003, 2021), numerosi sono stati i tentativi dell'autrice di *agire* su una tradizione letteraria classica e moderna considerata, secondo l'argomentazione ormai celebre del Thomas Eliot di *Traditions and the Individual Talent* (Eliot, 1922/2010), non un bagaglio di saperi da ereditare passivamente e in qualche modo da subire, ma un organismo vivente e attivo, con il quale il contemporaneo intrattiene un rapporto di sempre viva simultaneità, confermandone la vitalità e insieme modificandolo secondo le urgenze del nuovo presente: in una parola, appunto, *riscrivendolo*.

Era stato ancora Eliot, nello stesso saggio, a scrivere che “La poesia non è un libero sfogo di sentimenti, ma è un'evasione. Non è espressione della personalità, ma è evasione da essa” (Eliot, 1922/2010, p. 124); un'affermazione che esprime icasticamente il senso profondo della vicenda poetica, traduttiva,

performativa e critica di Lo Russo, ispirata a un tentativo di *evasione*, inteso tanto nel senso di una contestazione polemica, quanto in quello una estatica fuoriuscita da sé. Simile spinta evasiva ed eversiva risente da un lato del dichiarato interesse dell'autrice per la mistica e in particolare per la Beata Angela da Foligno, che prenderà letteralmente voce e corpo tra le pagine di *Comedia*, dall'altro di una concezione della scrittura poetica quale frutto di un'ispirazione che non scaturisce dalla volontà autoriale ma che sempre la scavalcava, inseguendo quelle catene fonosillabiche e fonosimboliche che la poesia, in quanto musica, ritmo, partitura, produce “quasi come per sé stessa / mossa” (*Vita Nova*, XIX, 8-9). Tutt'altro che ingenua e spontaneistica, questa visione dell'insorgenza del poetico trova riscontro e nutrimento teorico, oltre che in una tradizione propriamente letteraria millenaria, in quella folta serie di studi linguistici (Ong, 1982/1986; Zumthor, 1983/1984; Meschonnic, 1982), psicanalitici (de Certeau, 2015; Pigozzi, 2008) e filologico-filosofici (Bologna, 1992; Agamben, 2023) che guardano alla vocalità e all'oralità come a portatrici di un elemento corporale, a-semantico, non intenzionale e in questo senso propriamente *poetico* del linguaggio: la sua “fisica”, il suo “gusto” (Meschonnic, 2006, p. 82).

Non è un caso che, tra i diversi autori e autrici in lingua inglese affrontati in traduzione, che spaziano da John Donne a Erica Jong e Sylvia Plath, quella da lei prediletta sia proprio Anne Sexton (1928-1974), di cui Lo Russo è oggi la traduttrice italiana più accreditata. Si tratta infatti di un'autrice che ha fatto a sua volta della riscrittura, della manipolazione e in certi casi del polemico rovesciamento della tradizione insieme un cardine della propria poetica e un mezzo per trasporre sul piano artistico-letterario quella lotta alle convenzioni familiari, religiose e sociali da lei ingaggiata nella vita sin dalla giovinezza (e fino alla fine: Sexton si uccide a 45 anni inalando monossido di carbonio, infrangendo l'ennesimo – e ultimo, estremo – tabù sociale). Da *The Book of Folly* (Sexton, 1972/2021), psichedelico diario di una “Poetessa Martire della società benpensante” (dalla quarta di copertina dell'edizione italiana), a *Transformations* (Sexton, 1971/2023) che rivisitava l'antropologia della fiaba occidentale ribaltando in particolare la narrazione sociale del rapporto fra i sessi e mettendo in questione il sogno americano della famiglia borghese e felice (che la stessa Sexton aveva, suo malgrado, abitato e visto poco dopo infrangersi sotto l'onda d'urto della depressione e del disturbo psichico), passando per le *Poesie d'amore* (Sexton, 1996) che rappresentano il primo corpo a corpo verbale di Lo Russo con la sua maestra americana e per le irreverenti *Poesie su Dio* (da lei curate, ma non tradotte, nel 2003) che a loro volta riscrivono al femminile l'idea occidentale della sacralità cristiana, le traduzioni italiane delle opere sextoniane rappresentano delle vere e proprie “riscritture

di riscrittura”, figlie del dichiarato e consapevole “atto di ri-creazione del testo” (Magazzeni, 2021, pp. 15-16) messo in atto dall’autrice-traduttrice.

È proprio per via di questa qualità ri-creativa dell’atto del tradurre che la poetica della traduzione di Lo Russo è in grado di illuminare molti aspetti della sua attività propriamente creativa, nutrendola e facendosene nutrire in uno scambio reciproco e continuo che attualizza e mette in pratica, attraverso l’incontro testuale tra due poete lontane nel tempo e nello spazio, quella simultaneità della tradizione che abbiamo visto espressa, in teoria, da Eliot. L’aspetto che emerge con maggiore energia dai numerosi contributi teorici dell’autrice a riguardo – tra i quali il più corposo ed esaustivo risulta forse il saggio *Sexton / Dante. Queste voci vo comparando. Appunti per una poetica della traduzione orale* (in Lo Russo, 2021, pp. 167-187) – è la predominanza indiscussa dell’aspetto fonico del verso e della voce, cui l’autrice sembra affidare il ruolo di custode inconscia della tradizione, deposito fonologistico di risonanze, memorie, “altri dettati” (Lo Russo, 2021, p. 167). In linea con queste premesse teoriche, la traduzione poetica si configura per Lo Russo, piuttosto che come la trasposizione di un contenuto da lingua a lingua, come un vero e proprio “pensiero della voce”, non dissimile da quello illustrato da Giorgio Agamben relativamente alla poetica pascoliana, nella quale, come sostiene il filosofo (Agamben, 1996, p. 72), gli espedienti retorici della glossolalia e della xenoglossia, lungi dall’essere riducibili a quel generico fonosimbolismo che insiste ancora troppo sul significato a scapito del significante, “rappresentano l’uscita del linguaggio dalla sua dimensione semantica e il suo far ritorno alla sfera originale del puro voler-dire (non mero suono, bensì linguaggio e *pensiero della voce*)”.

Se le traduzioni sextoniane privilegiano l’aspetto fonetico su quello semantico, con rispetto finanche filologico nei confronti di una scrittura intrinsecamente orale non solo in quanto performata, ma anche e soprattutto in quanto fondata sulla specularità tra *actio* e *phoné*, Lo Russo dimostra tuttavia di rifiutare un netto e banalizzante bipolarismo tra suono e senso, significante e significato, per sposare piuttosto un’inclusiva e stratificata nozione di ritmo che sembra riallacciarsi puntualmente alle brillanti formulazioni del già citato Henri Meschonnic (1932-2009), le cui opere teoriche iniziano oggi, pure con lentezza e fatica, ad approdare anche in Italia. A partire da un superamento della ristretta nozione platonica di ritmo quale alternanza di un tempo forte e di un tempo debole e misura, nella quale esso si trovava a coincidere interamente con il metro e con l’aspetto accentuale-vocalico del verso, Meschonnic ha infatti elaborato una più ampia e complessa *Critique du rythme* (Meschonnic, 1982) che concepisce quest’ultimo come una semantica specifica – da lui ribattezzata

“significanza” (Meschonnic, 1982, p. 216) – risultante dall’interazione sinergica tra tutti i livelli del discorso (accentuale, prosodico, lessicale, sintattico). È su questa stratificata concezione di ritmo che si fonda tutta la *Poetica della traduzione* (1999/2024) del linguista franco-russo, orientata alla restituzione di quel complesso involucro di “suono-senso” che costituisce la vera e profonda “significanza”, appunto, di ogni testo poetico (Meschonnic, 1989, p. 362). Una posizione pratico-teorica, questa, che si rivela straordinariamente affine a quella lorussiana, similmente concepita dall’autrice quale “personale trasporto vocale del testo” che ripescava, reinterpretaba e ancora una volta *riscrive* le “altrui voci” depositate nell’inconscio creativo in forma per lo più sonora “come scorrelate aggregazioni di suoni, catene fonematiche sparse” (Lo Russo, 2021, p. 167).

## 2.

Una simile centralità della voce non stupisce di certo in una poeta-performer dalla formazione di storica e studiosa del teatro più e prima che di letterata, come lei stessa ci ha tenuto in più luoghi a sottolineare ai fini di affrancarsi dall’estemporaneità naïf e dal cabarettismo propri di una certa prassi poetico-performativa, inaugurata dagli happening di ispirazione post-sessantottesca e ad oggi ancora molto frequentata. A dispetto della sua formazione teatrale, però, l’autrice si è dichiarata e si dimostra nella sua opera del tutto disinteressata alla performatività espressiva e attoriale della lettura ad alta voce, rigettando di fatto lo stile recitativo canonico e tradizionale (quello di Giorgio Albertazzi e Vittorio Gassman) a favore di uno stile sperimentale ispirato piuttosto a Carmelo Bene, Piera Degli Esposti e Gabriella Bartolomei dal lato attoriale (queste ultime maestre effettive dell’autrice, seppur per breve tempo) e alle statunitensi Cathy Berberian e Meredith Monk dal lato, per così dire, lirico. A una recitazione descrittiva, orientata prevalentemente intorno alla sintassi, Lo Russo preferisce ancora una volta una recitazione vocale, che insegue invece le linee ritmico-melodiche e le catene fonosillabiche del testo cercando di cogliere quella dimensione fonica *inscritta* nella lingua indagata da Piero Bigongiari – sua guida accademica, insieme a Macrì, nella Firenze post-ermetica degli anni Ottanta — nel saggio *Tra phoné e graphé* (Bigongiari, 1983). Tale dimensione era stata altrimenti e prima teorizzata da un’altra maestra poetica di Lo Russo, alla quale la poetrice dedicherà un saggio critico e diverse letture ad alta voce (*La libellula*, in Lo Russo, 2007), Amelia Rosselli; nell’appendice a *Variazioni belliche* intitolata *Spazi metrici* (Rosselli, 1962/2012), la poeta aveva tentato infatti di far convergere forma grafica e ritmo (ancora *phoné* e *graphé*) in un’idea di metrica quasi cognitiva, “non meccanica o del tutto visuale,

ma *presupposta* nello scandire e agente nello scrivere e nel pensare” (Rosselli, 1962/2012, p. 1988).

A partire da simili premesse, le letture ad alta voce di Lo Russo si costruiscono non come mere pronunce, ma come vere e proprie esecuzioni, interessate a restituire al pubblico quell’oralità inscritta nella lingua che fa in qualche modo da portavoce linguistico-formale dell’idea di una performatività non scissa dalla vita, anzi, inscritta nella vita, secondo la lezione di un altro punto di riferimento fondamentale per Lo Russo, Jerzy Grotowski (cfr. Grotowski, 2014, p. 52). Nel punto in cui la lettura ad alta voce si offre quale “un modo per risalire alle fonti della scrittura”, un “ripercorrere a ritroso il processo creativo enucleando gli aspetti fono-ritmici del testo” e una “esegesi orale” (Simonelli, 2013, p. 204), l’oralità lorussiana rivela la propria profonda compromissione con la scrittura e la tradizione scritta, gettando luce sulla complessità e sulla reciprocità dei rapporti fra oralità e scrittura in quello che Gabriele Frasca ha definito il “regime di oralità secondaria” (Frasca, 2015, p. 167, rifunzionalizzando Ong, 1982/1986) inaugurato dalla performatività poetica contemporanea. Così come l’oralità di ritorno del telefono, della radio e della televisione dipende dalla scrittura e dalla stampa, non può cioè dimenticarle e anzi ne sfrutta le proprietà e i mezzi, così il regime di oralità secondaria in cui versa la poesia contemporanea dipende in qualche modo dalla scrittura e dalla tradizione scritta, rivendicando un rapporto attivo e produttivo con la poesia “alta”, dalle origini alla modernità. Nello stato di postumità in cui sembra versare la poesia dalla fine degli anni Sessanta in avanti (stando alla tesi di Testa, 2005), la tradizione letteraria agisce infatti come una sorta di *spettro* che si riaffaccia continuamente nella produzione dei nuovi poeti, deviando il “mito delle origini”, il mito cioè di un ritorno a un’oralità pura e primaria e di un totale azzeramento della storia letteraria, verso una “nevrosi della fine” (Simonetti, 2018) che fa invece i conti con la storia e con la sua inattualità (e non è un caso che Berisso, per definire il ruolo dei Padri letterari nella formazione di Lo Russo, abbia usato l’epiteto di “fantasmi incestuosi”, in Berisso, 2004, p. 80).

All’incrocio tra queste due spinte si colloca anche la poetica lorussiana, nella quale l’opzione performativa si fa carico di istanze ideologicamente e letterariamente sovversive orientate a un aristofanesco ribaltamento della tradizione (occidentale, patriarcale e “fallogocentrica”, con crasi neologistica dell’autrice) che non può però non passare da un suo quasi fisiologico incorporamento, concepito infatti dall’autrice nella forma del nutrimento. Come tematizza lei stessa in particolare nel centone-prosimetro *Comedia* (Lo Russo, 1998), il cui titolo gioca appunto con l’assonanza tra il verbo latino *comedere* (“divorare”) e il titolo del poema dantesco, il suo “poemare mediante rievocazione, reinven-

zione, falsificazione, simulazione e contraffazione” scaturisce da un “peccato di gola [...], dall’abbuffata indigesta delle lingue genitoriali” (Lo Russo, 1998, p. 88): vale a dire dall’assimilazione da un lato delle lingue dei genitori – dalla doppia radice regionale toscano-calabrese che affaccia su quel doppio registro stilistico, aulico-popolare, letterario-antropologico, entro cui si muoverà tutta la scrittura della Figlia –, dall’altro di quelle dei Padri letterari (il contemporaneo Dante, fra tutti), masticate e ingoiate quasi forzosamente nell’adolescenza per poi essere metabolizzate e infine “risputate” creativamente solo attraverso quel processo di ricostruzione identitaria che condurrà l’autrice alla conquista di una propria voce. “LE PAROLE SONO UN MOTO CHE VA // DALL’INTERNO // VERSO L’ESTERNO”, si legge infatti nel poemetto in tre atti intitolato *Gli angoli della bocca (L’alimentazione)*, nel quale a una riflessione altamente metapoetica e “mitobiografica” (Simonelli, 2013, p. 209) intorno all’oralità si intreccerà la denuncia – seria ma venata di quell’ironia grottesca che attraversa tutta la produzione dell’autrice – dell’assenza di una tradizione propriamente femminile, che riduce la poeta a dover intrattenere un rapporto orale con il padre per poter letterariamente sopravvivere (esplicitato nel componimento *Bocchino*, in Lo Russo, 1998, p. 19).

L’indigestione provocata dall’assunzione alimentare della tradizione maschile innescherà nell’autrice una ribellione anti-patriarcale che passerà ancora una volta per la bocca, assurta, da mero canale di assunzione alimentare (passiva), a strumento fisico e simbolico di emancipazione della donna attraverso l’emissione della voce (attiva) e la conseguente rottura della secolare afasia del corpo femminile. A dare letteralmente voce a questo slancio ribellistico è in modo emblematico un’opera che rappresenta una fase di passaggio cruciale nella produzione dell’autrice, concludendone il “romanzo allegorico in versi sfacciatamente autobiografico” (Lo Russo, 2004, p. 77) iniziato proprio con *Comedia* e virandone la produzione verso una prassi più compiutamente performativa: *Lo Dittatore Amore*, pubblicato nel 2004 e portato più volte sul palco dalla sua poetrice nella forma del melologo (ovvero di una “declamazione ad alta voce cui si affiancano, in posizione dialogica, la composizione musicale e l’utilizzo di stratagemmi stereofonici ed elettronici applicati alla voce”, come spiega Simonelli, 2010, p. 11). Il titolo, frutto ancora una volta di un gioco ironico-incestuoso tra le parole “dittatore” e “dictator”, allude chiaramente allo Stilnovismo e alla filosofia dell’amor cortese, colpevole di aver messo a tacere la figura femminile attraverso la sublimazione sessuofobica della sua corporeità, condannandola al ruolo di eterna Assente. Proprio la tradizione stilnovista, rinominata ironicamente “Stilnobbista” (Lo Russo, 2004, p. 67), sarà oggetto di una impietosa parodizzazione effettuata attraverso il riutilizzo manieristico

della sua forma topica, quella del sonetto, ora storpiata e umiliata da spiazzanti ribaltamenti tra fronte e sirma, esorbitanti ipermetrie e stridenti rime irrelate (si vedano, a titolo d'esempio, *Respiranza. I, Sonettessa, Sonetto per non aspettarti, Solo e penoso spostamenti trasloco*, in Lo Russo, 2004, pp. 28; 35; 43; 61), che trasportano sul piano formale la lotta ideologica ingaggiata dall'autrice e rivelano così l'inscindibilità tra forma e contenuto alla base della sua poetica.

Simile ribaltamento parodico di una tradizione che l'autrice definisce "patriarchista", con efficace crasi fra "petrarchismo" e "patriarcato" e con consueta *verve* ironico-neologistica, colpevole di avere ridotto la donna a "virgo intacta" e a (proverbialmente muta) Musa del Poeta Maschio, mira quindi a una riappropriazione della voce e del corpo femminili che culmina nel melologo teatrale intitolato *Nastro - Musa a me stessa*, performato per la prima volta nel marzo del 1998 all'Artiere di Giovanni Marchi di Firenze e poi confluito – dopo una prima pubblicazione autonoma (Lo Russo, 1999) – in *Lo Dittatore Amore*: qui, la Poetessa-Protagonista incarna il proprio Corpo-Voce nei panni di una *meretrix/dominatrix* aureolata e vestita con "abbigliamento e trucco sexy-adolescenziale del tipo più volgare", esibendo tutta l'aggressività e la sensualità del corpo femminile in una scenografia volutamente *kitsch*, che la vuole a cavalcioni su una sedia di vernice al mezzo di una "cella-teca", sextonianamente sacra e dissacratoria a un tempo, fra "tende rosse, vulvari" (Lo Russo, 2004, p. 68). Anche in questo caso, la trasgressività del testo risiede però più nei suoi principi formali che nei suoi contenuti: all'intramediumalità e all'ultratestualità dell'opera – frutto del *cut-up*, del montaggio e del remixaggio di materiale linguistico e musicale eterogeneo (da Leopardi a Kate Bush, dal Canzoniere Internazionale a Rossini nel caso del testo *Musa a me stessa*, da Carmelo Bene, Dino Campana e Angela da Foligno per il *collage*-centone costituito dal *Nastro*) – fanno da corrispettivi stilistico-retorici i suoi accentuati plurilinguismo e pluristilismo, che impastano insieme e indifferentemente latinismi ("per perfecta copula emulatio"; "nisi per truffam et cum mendacio"), arcaismi ("in quest'aere senza tempo smosso"; "in morta gora m'immacchio"), toscanismi ("ovvia", "poerammé", "sie"), francesismi/inglesismi ("cage d'or"; "young forever"), onomatopee di ispirazione fumettistica ("hi hi"; "snif!", "ècèrk!!!"), indicazioni sceniche ("BUIO! BUIO!"; "SIPARIO!"), cantilene popolari ("piccina piccina piccio"), spot pubblicitari ("altissima levissima purissima – spot!") e citazioni operistiche ("Ma se mi toccano / dov'è il mio debole / sarò una vipera sarò"). Da questo *patchwork* mediale e letterario risulta una partitura polifonica che sporca, contamina e pluralizza in senso avanguardistico la lingua codificata della Tradizione tentando così – in uno sforzo vano: alla poesia non è riconosciuto in fondo alcun valore ingenuamente salvifico – di

liberare il personaggio-persona della Poetessa dallo “sguardo contemplante-denigrante dell’Altro” maschile (Lo Russo, 2004, p. 69).

### 3.

Se per tutte le opere menzionate finora la riscrittura “anti-patriarchista” ingaggiata da Lo Russo aveva riguardato per lo più forme e contenuti della tradizione letteraria delle Origini, nei casi di *Penelope* e *Unamedea* l’autrice risalirà direttamente ai fondamenti greci della cultura patriarcale lanciandosi in delle riletture-riscritture in senso proprio, tese a svelare la natura mitica dei *tòpoi* veicolati dai testi originali, alla luce di un’idea barthesiana di “mito” quale portatore di contenuti cultural-ideologici imposti dall’*establishment* come naturali ed essenziali (Barthes, 1957/1962). Di *Penelope*, monologo in versi scritto e interpretato su commissione di Luigi Cinque in occasione dell’evento *Hypertext Ulysses* (Firenze, maggio 1999), confluito nei *Melologhi* (2001) e solo successivamente pubblicato in edizione autonoma (2003), si è già occupata piuttosto diffusamente un’ottima critica (Verbaro, Bello Minciachì e Simonelli in testa); ragion per cui mi limiterò ad accennare alle sue coordinate principali e a metterne i luce gli elementi di maggiore novità e rottura rispetto alla *vulgata* omerica. La Penelope lorussiana, infatti, costretta per vent’anni a “pattugli[are]” la “casa ammogliata” e ridotta a un “condensato di stucca muliebrità in testa calcestruzza murata viva”, spezza il silenzio e il proverbiale *decus* muliebri lanciandosi in un’invettiva rancorosa contro il marito tornato, “fingendo di fingere di non riconoscerlo” (Lo Russo, 2003, p. 3). È ancora una volta la forma e in particolare il ritmo, dettato dalla sinergia tra il piano metrico, accentuale, prosodico, sintattico e lessicale, a veicolare e ad esprimere nella maniera più efficace i messaggi ribellistici dell’opera: il monologo di Penelope, ennesima musa a sé stessa ed eroina metapoietica lorussiana, si stende infatti su versi lunghi, incalzanti e marziali, la cui registrazione vocale si modulava, nella versione performata, intorno campionamenti *in loop* di telai industriali che esplicitavano l’allegoria della scrittura come tessitura-ordito. Il testo risulta dominato da suoni consonantici duri e in particolare dalla gutturale sorda [C], spesso accostata alla vibrante dentale [R] (“Croco d’autunno le vigne e paro reti fitte / pronta a contenere i fecondi coaguli delle future coliche”; “con una spessa cotenna di scontento e contegno”), come a “rinforzare la durezza di una fonazione rancorosa” (Lo Russo, 2000, p. 19), e si concludeva proiettando l’attributo tipicamente femminile dell’anonimia-assenza sul maschio; reietto, misconosciuto, *straniero* (“Straniero, è finita l’udienza”, l’ultimo verso del monologo).

Straniera per eccellenza, reietta e misconosciuta è invece la maga Medea, la cui storia, “*passepartout d'ogni tabù*”, si ritrova “*ancora una volta [...] rimasticata, pòof, ppub*” (Lo Russo, 2021b, p. 46)<sup>1</sup> tra le pagine di un’opera dal difficile inquadramento formale, a cavallo tra poesia, prosa ritmata e monologo teatrale. Con la plaquette *Unamedea*, vincitrice del Premio Ciampi nel 2021, Lo Russo dà voce a un’altra musa a sé stessa, questa volta però non eroicizzata e anzi definita (pure, più con ironico sberleffo che con moralistica condanna) “Diva odiosa”, “maliarda assassina deresponsabilizzata”, “femmina soprannaturale sopravvalutata” (p. 46). Diversamente dal caso di *Penelope*, in questo la rielaborazione lorussiana non sembra interessata a ribaltare polemicamente il mito originale, ma al contrario a mostrare la drammatica persistenza della sensibilità da cui esso origina, attivando una dialettica tra presente e passato che proietta la femminilità oltraggiata dell’oggi in una storia millenaria di violenze, prevaricazioni e abusi: la psicologia archetipica di Medea, “la mamma strana la mamma estranea la mamma maga” (p. 42) le cui azioni obbediscono a una “ferocia primitiva” ritenuta “incomprensibile” dalla civiltà greca (p. 11), si innesta infatti su una mentalità – patriarcale, xenofoba e colonialista (“*I bambini stranieri muoiono come per necessità. Sono estranei a questo paese*”, p. 43) – e su uno scenario – fatto di “tredicesime” e “periferie di città” (p. 38) – tutti contemporanei, che rivelano un “riutilizzo delle favole antiche come dichiarazione di sfiducia nel tempo presente” e come “principio desacralizzante” (Maccaro, 2021, p. 50).

Simile dialettica temporale sembra trovare un riscontro formale nella frizione tra l’armamentario stilistico-retorico di sapore classico ingaggiato dall’autrice – dominato da figure di suono quali anafore, epifore, paronomasie, anadiplosi, figure etimologiche e allitterazioni – e l’esuberanza lessicale, prosodica e sintattica di certe sue accensioni linguistiche, che danno sfogo a una sensibilità anti-classica, barocca e per certi versi avanguardistica. Se sul piano dei fatti poco sembra cambiare tra il testo euripideo e la riscrittura lorussiana, è infatti di nuovo al piano della lingua e della sperimentazione linguistica che l’autrice affiderà tutta la carica di originalità e di spiazzamento della sua opera. Alla lingua pallida e ordinaria di Giasone, “omarino greco, franco e civile” (p. 20) che rappresenta il fondamento economico-utilitaristico della civiltà occidentale di cui egli si fa portavoce, difensore ed esportatore in un’ottica già pienamente colonialista, fa da contro-canto la lingua “lunga ossuta nasuta irtsuta” (p. 20) di Medea, che incarna invece una funzione poetica, a-semanticà, ipnoide, affettivo-passionale e orale-fonatoria della parola umana, spaventosa perché

1. D’ora in poi le citazioni di pagina a questo volume saranno riportate direttamente nel testo.

smisurata e “incomprensibile” (p. 20) – accusa Giasone – con gli strumenti della logica. Questo fondo pulsionale e sub-cosciente del linguaggio trova pieno compimento nei monologhi più furibondi della donna-maga, nei quali la voce lorussiana sembra riallacciarsi a quella estatica e visionaria – “pazziante delirante ctonia”, ne aveva scritto Mariella Bettarini (1995, p. 5) – della *Sequenza orante* (Bettarini, 1995, poi confluito in Lo Russo, 1998, pp. 55-77): il delirio psicofisico di Medea si fa onda ritmica che si gonfia fino a travolgere la lingua ordinaria, piegandone la funzione economico-comunicativa alla vocalizzazione (quasi a-semantică, ma sempre intellegibile) di un singulto di rabbia e di dolore:

Scrosto scrosto scrosto terra scavo scavo scavo terra striglio striglio striglio tuberi tuberi. Mi sveglia. Non mi sveglia. Scrosto paura forfora della paura forfora di dolore mi scrosto dalla testa, testa mia tubero, cute di mamma grattamatta, cuoio di mamma mattagratta. Cuoio senza scudo, cuoio senza scudo capelluto, senza pallade, senza pallade. Scalpo scalpo scalpo cerco Pallade mi stacco mi stacca mi staccano da voi da voi da voi queste dèe bianche bianche marmo calce calcestruzzo marmostrutto. Strutto, metto lo strutto. Non mi difende più non mi difende più lo strutto. Piango lacrime gialle e verdi per te mentre lavo i piatti della cena e tu ridi e io ti parlo e tu ridi di me. Se se me mamma medea non c’è non c’è più perché non posso essere una moglie greca se se me mamma medea non riesci più a vedere me moglie me mamma non vedi più perché non sono moglie greca se se me mamma medea non più me mangio me me strutta uccido me me figlia distrutta me uccido me fragile mogliefiglia me me uccido i miei figli mèi mèi me uccido distrutta uccido me/te figli tòimèi me mèi filii tòi filii fiiiliii stacco se me mamma medea non vòi non pòi no tòi/mèi me non più non mai non menomeno tre menomeno quattro menomenomeno più mai mai me no me no mamma me no no me moglie me no me no mammafilia mammafiglia figliamamma no èeta no èeta no filia più più filia te me madre no madre non ho madre no èeta padre via lontano via perso perso me mo mammapersa me mo me mammamemoriapersa non più memoria di me te tòi mèi me mamma maledetta mamma maledetta mamma detta male maledetta mamma (p. 26).

Il brano trabocca di neologismi, ecolalie, lallazioni, balbettii: elementi fondativi di quella stessa nenia materno-infantile cui i figli di Medea avrebbero rinunciato per entrare nell’adolescenza e prepararsi a una *paidéia* degna di cittadini greci e il cui involucro sonoro è non a caso dominato dalla consonante nasale bilabiale [M], che rimanda foneticamente a un’idea ancestrale di femminilità-maternità. Tali elementi costituiscono le tracce verbali dei tentativi di un’*estasi* della e nella lingua ordinaria, che si allineano pienamente a quella che Michel de Certeau ha chiamato, nel volume che ha ispirato il titolo di questo intervento (de Certeau, 2015), la funzione glossolalica del linguaggio, con riferimento alla pratica della “glossolalia” o del “parlare in lingua”, che prevede la coniazione e la ripetizione di associazioni sillabiche prive di senso, in ordine a episodi di estasi religiosa, a situazioni patologiche di disfunzione linguistica o a esperienze

di fonazione infantile. Una simile funzione risulta del tutto coincidente con la funzione poetica, orale e non logocentrica incarnata da Medea: come la glossolalia, anche la poesia si situa infatti “fuori-le-mura di una lingua”, costituendosi come una “delinquenza” dal suo aspetto normativo e scritturale e come “un’abiezione del senso” capace di aprire piuttosto “una scena per voci” (de Certeau, 2015, 60). Attraverso la sospensione e persino la morte del soggetto quale organizzatore di significato – “questo balbettio: ridiventare bambino, abbandonarsi al gruppo, cioè morire, morire a sé, per essere richiamato dalla voce” –, l’eruzione vocale-poetica-glossolalica lascia sopraggiungere infatti le voci dell’Altro, dando luogo a un “corpo plurale”, fatto di “cascami di enunciati, frammenti citati e lapsus enunciativi” e di “parole ridiventate suoni” (de Certeau, 2001, p. 231)

Allo stesso modo, in *Unamedea* l’uso glossolalico del linguaggio, che oppone alla “convinta orazione” di Giasone il “babelare commosso” di Medea (con le parole della Rosselli di *Variazioni belliche*, 1964), è messo a servizio della rappresentazione di un’alterità assoluta rispetto ai valori borghesi, patriarcali e “fallogocentrici” su cui si fonda la civiltà greca (“L’alterità assoluta, divina quindi, del male femmina”, p. 7): quella cioè della donna oltraggiata che reagisce, pure con scelleratezza di gesti e di parole – vale a dire esuberando e *delinquendo* tanto dai valori fondanti di una civiltà quanto e specularmente dalle strutture fondative di una lingua – al male da tante altre donne della storia subito in silenzio. In questo senso, la Medea di Lo Russo porta ai suoi esiti estremi non solo la musività-a-sé-stessa che attraversa, come abbiamo visto, tutta la produzione creativa e performativa della poetrice, ma anche quella funzione poetica del linguaggio umano cui si è accennato poco sopra; che è allo stesso tempo una funzione utopica, perché attraverso di essa si sprigionano e incarnano le vive voci rimaste intrappolate da millenni nelle parole scritte.

## Bibliografia

- Agamben, G. (1996). *Pascoli e il pensiero della voce*. In *Categorie italiane* (pp. xx-xx). Venezia: Marsilio.
- Agamben, G. (2023). *La voce umana*. Macerata: Quodlibet.
- Barthes, R. (1962). *Miti d’oggi* (L. Lonzi, Trad.). Cosenza: Lerici (Edizione originale 1957. *Le mythe aujourd’hui*).
- Berisso, M. (2004). Incipit Vita Nova. In R. Lo Russo, *Lo Dittatore Amore* (pp. 79-84). Milano: Effigie.
- Bettarini, M. (1995). Sine glossa. In R. Lo Russo, *Sequenza orante implorazione derelizione derelizione implorazione* (p. 5). Firenze: Gazebo.
- Bigongiari, P. (1983). Tra phoné e graphé. *Paradigma*, 5, 3-13.

- Bologna, C. (1992). *Flatus vocis. Metafisica e antropologia della voce*. Bologna. Il Mulino.
- De Certeau (2001). *L'invenzione del quotidiano* (M. Baccianini, Trad.). Roma: Edizioni Lavoro (Edizione originale 1980. *L'invention du quotidien*).
- De Certeau, M. (2015). *Utopie vocali. Dialoghi con Paolo Fabbri e William J. Samarin* (L. Amara, Trad.). Milano: Mimesis.
- Eliot, T.S. (2010). Tradizioni e talento individuale. In *Il bosco sacro: saggi di poesia e di critica* (V. Di Giuro, & A. Obertello, Tradd., pp. 115-125). Milano: Bompiani (Edizione originale 1922. Tradition and the Individual Talent. In *The Sacred Wood: Essays on Poetry and Criticism*).
- Grotowski, J. (2014). *Testi 1954-1998. Vol. 1. La possibilità del teatro 1954-1964* (C. Pollastrelli, Trad.). Lucca: La Casa Usher.
- Meschonnic, H. (1982). *Critique du rythme. Anthropologie historique du langage*. Lagrasse: Verdier.
- Meschonnic, H. (1989). *La rime et la vie*. Lagrasse: Verdier.
- Meschonnic, H. (2006). *Il ritmo come poetica. Conversazioni con Giuditta Isotti Rosowsky*. Roma: Bulzoni.
- Meschonnic, H. (2024). *Poetica della traduzione* (D. D'Oria, Trad.). Bari: Cacucci (Edizione originale 1999. *Poétique du traduire*).
- Lo Russo, R. (1998). Prendere la lingua per la gola. *Il rosso e il nero*, 13, 87-96.
- Lo Russo, R. (1999). *Dimenticamiti: Musa a me stessa*. Prato: Canopo.
- Lo Russo, R. (2001). *Melologhi*. Modena: Emilio Mazzoli.
- Lo Russo, R. (2003). *Penelope*. Napoli: Edizioni D'If.
- Lo Russo, R. (2004). Postille e glossario in corpo minore. In *Lo Dittatore Amore. Melologhi* (pp. 67-84). Milano: Effigie.
- Lo Russo, R. (2007). I santi padri e la figlia dal cuore devastato. In A. Rosselli, & A. Cortellessa (Edd.). *La Furia dei venti contrari. Variazioni Amelia Rosselli* (pp. 69-86). Firenze: Le Lettere.
- Lo Russo, R. (2021). *Figlia di solo padre*. Macerata: Seri.
- Lo Russo, R. (2021b). *Unamedea*. Firenze: Valigierosse.
- Maccaro, P. (2021). Nota. In R. Lo Russo, *Unamedea* (pp. 47-52). Firenze: Valigierosse.
- Ong, W. (1986). *Oralità e scrittura. Le tecnologie della parola* (A. Calanchi, Trad.). Bologna: Il Mulino (Edizione originale 1982. *Orality and Literacy. The Technologizing of the World*).
- Pigozzi, L. (2008). *A nuda voce. Vocalità, inconscio, sessualità*. Alberobello: Poiesis.
- Rosselli, A. (2012). Spazi metrici. In S. Giovannuzzi (Ed.). *Amelia Rosselli. L'opera poetica* (pp. 181-192). I Meridiani. Milano: Mondadori (1a ed. 1962).
- Sexton, A. (1996). *Poesie d'amore* (R. Lo Russo, Trad.). Firenze: Le Lettere.
- Sexton, A. (2003). *Poesie su Dio* (T. A. Kirk, Trad.). Firenze: Le Lettere.
- Sexton, A. (2021). *Il libro della follia* (L. Lo Russo, Trad.). Milano: La Nave di Teseo (Edizione originale 1972. *The Book of Folly*).
- Sexton, A. (2023). *Trasformazioni* (L. Lo Russo, Trad.). Milano: La Nave di Teseo (Edizione originale 1971. *Transformations*).
- Simonelli, M (2010). Rosaria Lo Russo. Appunti per un'agiografia. *Italiës, Revue d'études*

- italiennes (*Centre Aixois d'Études Romanes, Université de Provence*), 13, 1-16.
- Simonelli, M. (2013). Postfazione. In R. Lo Russo, *Poema. 1990-2000* (pp. 203-238). Arezzo: Zona.
- Simonetti, S. (2018). Mito delle origini e nevrosi della fine. In *La letteratura circostante. Narrativa e poesia nell'Italia contemporanea* (pp. 159-168). Bologna: Il Mulino.
- Testa, E. (2005). *Dopo la lirica: poeti italiani 1960-2000*. Torino: Einaudi.
- Zumthor, P. (1984). *La presenza della voce. Introduzione alla poesia orale* (C. Di Girolamo, Trad.). Bologna: Il Mulino (Edizione originale 1983. *Introduction à la poésie orale*).