

LETTERATURE COMPARATE
a cura di Ernestina Pellegrini

Mitologemi e genealogie. Rosaria Lo Russo critica e traduttrice

ROSARIA LO RUSSO, *La protagonista di Pirandello*, Pesaro, Metauro Edizioni 2021, € 25,00.

ROSARIA LO RUSSO, *Figlia di solo padre*, Macerata, Seri Editore 2021, € 15,00.

ANNE SEXTON, *Il libro della follia*, trad. it. di Rosaria Lo Russo, Milano, La nave di Teseo € 17,10.

Quella di Rosaria Lo Russo è un'identità polimorfica, dove poesia e istanza performativa non possono in alcun modo prescindere dalla ricerca critica e la pratica traduttologica. Impossibile non ricordare, solo a volerne citare alcune, raccolte poetiche quali *L'estro* (1987), *Comedia* (1998), *Lo dittatore amore. Melodghi* (2004), *Poema 1990/2000* (2013), *Nel nosocomio* (2016), o la più recente *Rina* (2021): testimonianze di una poesia dove la lingua, prendendo a prestito la lettura di Francesco Stella, si fa voce estrema, un vero e proprio 'barocco fisiologico', tale da eleggere il corpo a elemento centrale della *poiéin*, in un susseguirsi di registri linguistici pronti a restituire un idioma spiraliforme, cangiante, venato da un'agonica unicità. Ma l'attitudine da *performer* di Lo Russo affonda le proprie radici in una doppia gemellarità letteraria, pronta a dischiudere due figure che, per quanto all'apparenza distanti, si pongono alla base della sua genealogia creativa: Luigi Pirandello, al centro della sua tesi di laurea in Storia del teatro e dello spettacolo; e Anne Sexton, la poetessa *confessional* dei *Love Poems*, di cui Lo Russo è la stata la prima traduttrice italiana. Quasi una sorta di Giano Bifronte – padre e madre al contempo – da cui la parola ha origine e parimenti ritorna, tenendo uniti quelli che sono i 'tavoli' di Lo Russo – poeta, *performer*, critica e traduttrice – in una costellazione *sui generis*, quasi un sistema di vasi intercomunicanti.

Pirandello, in un certo qual modo, tiene a battesimo la Lo Russo ermeneutica, che con *La protagonista di Pirandello* (Metauro 2021) non solo torna al suo 'primo' autore, vieppiù apporta un contributo fondamentale a livello critico, tale da indurci a ripensare sotto una nuova luce tutta l'opera dello scrittore. Nello specifico, il libro si concentra sul personaggio e la sua specifica mitografia a livello drammaturgico, segnatamente al rapporto autore/attore. Nell'oscillare tra creazione e pensiero, la poetica di Pirandello forgia la realtà mediante un moto riflessivo e altrimenti speculare, tale da risolversi in una scrittura ch'è un po' – scrive Lo Russo – «come il

gioco delle scatole cinesi [...] [:] un procedimento seriale e metonimico di sdoppiamento e dell'io» (p. 19), unitamente a una serrata *mise en abyme* che, a livello della scrittura teatrale, sfocia in una rielaborazione dell'impianto «strutturale di tipo allegorico e parabolico» (p. 21), dove il legame tra attore-autore vede il primo concepire le caratteristiche del personaggio in base alle future azioni sceniche del secondo. Si tratta, si badi bene, di una relazione eminentemente gerarchica, che illumina il «rapporto sadico e sublime fra lo scrittore e il personaggio per l'attrice, ovvero fra il drammaturgo e l'attrice protagonista, come persona e come personaggio, in quanto sua interlocutrice privilegiata» (p. 28). Come nasce, dunque, il personaggio del teatro pirandelliano? Lo Russo si muove con agilità in quella che è la produzione del suo autore, e lo fa rintracciando le scaturigini di un femminile che Pirandello è sempre andato cercando *per verba*, ferma restando l'indissolubile dicotomia tra «nascita creativa e nascita naturale» (p. 41), pronta a risolversi in un corteggio di deformazioni e sfiguramenti dell'*imago* materna, financo all'annientamento del frutto che porta in grembo (come si evince dalla novella *La distruzione dell'uomo*), al che «la madre carnale è emblema di morte, è sempre madre per la morte» (*ibidem*). Un ideale controcanto, invece, può essere ravvisato nel mitologema ancipite Giove-Atena, che nel farsi emblema della creazione artistica – una «partenogenesi mentale» (p. 54) – sussume il legame privilegiato tra l'autore-capocomico e la sua primattrice (mito poi ravvisabile in *Sei personaggi in cerca d'autore*). Il libro, nel suo andamento spiraliforme, rintraccia quelle che sono le specularità dello scrittore stesso, a partire da Silvia Roncella – protagonista del romanzo del 1911 *Suo marito* – e il cui cognome altro non sarebbe che un velato omoteleuto di Pirandello stesso. Un personaggio, questo, pronto a rafforzare l'idea della maternità partenogenetica scевра dalla materialità carnale del corpo, ragion per cui Silvia si affranca dai ruoli di moglie e di madre. Per Lo Russo, siamo dinanzi a una maternità sdoppiata, là dove «una pertiene alla natura, l'altra all'arte, una riguarda il “tipo umano”, la Madre, l'altra, allegoricamente, il tipo “spirituale”» (p. 60). Nell'eleggere il testo del 1911 a vero e proprio collettore della teoresi pirandelliana, la studiosa si ricollega alla 'protagonista' oggetto di questo studio, nell'affermare che:

La contrapposizione fra maternità carnale e la maternità mitica [*scil.* partenogenetica] non solo è uno dei temi principali del *corpus* pirandelliano, ma è anche il motivo costante da cui si origina il conflitto dialettico della protagonista nella drammaturgia: Pirandello drammaturgo e capocomico mostra una netta predilezione per la rappresentazione scenica del dramma della maternità, ma intendendolo come problema

della scissione, del personaggio della protagonista, fra due maternità, e sempre affiancando tale dialettica, per contiguità tematica, a quella fra demenza e follia. (p. 66)

Nel costituire l'archetipo della protagonista teatrale pirandelliana, il personaggio di Silvia Roncella si fa punto di origine e serbatoio di «un vasto repertorio di future scene-madri e snodi drammaturgici» (p. 67), per quanto il sublimarsi della maternità carnale spinga altresì Lo Russo a intercettare le particelle di una subliminale intertestualità, che sulla scia di Luciano di Samostata e la sua *Storia vera* vede la scrittura farsi vero e proprio mondo lunare, in cui l'atto drammaturgico-mitopoietico può compiersi proprio perché dal peso di una materialità soverchiante, nonché dall'ombra di una Madre Terra, al che il satellite – nell'opera di Pirandello – finisce con l'assumere una funzione consolatoria e salvifica. Da Giove a Endimione, dunque. Lo Russo porta avanti un contrappunto critico dove il mitologema si fa grimaldello ermeneutico e parimenti ausculta le oscillazioni della scrittura, si insinua nelle sue pieghe, la restituisce al lettore da un punto di vista multi-prospettico. Un'analisi, si badi bene, corroborata da un attento piglio filologico e che porta la studiosa a sostare in quella che è stata la produzione poetica dell'autore, in cui i germi di questo selenico corrimano si fanno localizzabili. Si legge a tal proposito che

La dea lunare è la matrice figurale del personaggio femminile pirandelliano. La fascinazione lunare è la ragione profonda della mitificazione che costruisce il personaggio (femminile) inteso come unità di misura di tutta la poetica pirandelliana [...]

Nell'opera poetica, pur emergendo già – nonostante le chiusure metriche – la tendenza prosastica alla dialettica riflessiva, Pirandello esplicita candidamente il progetto di trasfigurazione sublime, etica ed estetica, del reale mediante l'equazione classica degli ideali di Bellezza e Verità che nasconderà abilmente, rielaborandola, nell'affabulazione borghese dell'opera considerata maggiore, e che è invece scoperta e dichiarata nell'opera poetica, dove gli stessi mitologemi affiorano coi loro nomi e con le loro azioni, in bella mostra di una competenza mitografica che facesse il paio con quella retorica del letterato Pirandello. (p. 115)

I sondaggi negli scritti del Pirandello poeta non solo si fanno imprescindibili per una scrittrice di poesia quale Rosaria lo Russo, vieppiù confermano quella 'linea lunare' che si sostanzia appieno nella realizzazione del sogno dusiano dell'autore. Stiamo parlando dell'incontro con Marta Abba, che nell'incarnare il personaggio per via sottrattiva finisce per svilupparne il potenziale caratteristico e parimenti farsi co-creatrice del personaggio

stesso: vera e propria «madre partenogenetica dell'opera» (p. 266). Lo si evince dalle considerazioni inerenti a *Diana e la Tuda*, perché è lì che la protagonista dell'opera trae linfa da un'ineludibile e quantomai feconda triangolazione tra la dea, la primadonna e l'attrice reale: tre punti di un rapporto riflessivo che suggella ed esplicita quell'ossessione ricorsiva e figurale per la Dea lunare, purtuttavia destinata a sfumare ne *I giganti della montagna*, dove la morte di Ilse si fa «conclusione riflessiva della tragedia umana e artistica dell'attrice pirandelliana Marta Abba» (p. 320). Ed è sempre lo scrittore agrigentino a figurare in apertura all'altra raccolta saggistica dell'autrice, *Figlia di solo padre* (Seri Editore, 2021). Nove piste ermeneutiche – uscite tra il 1994 e il 2000 – pronte a scandire una personale e quantomai inedita genealogia letteraria, quasi una sorta di metatesto e romanzo critico: punto di accesso alla Lo Russo 'poettrice'. In quelli che sono i saggi costitutivi la seconda costola del volume – dedicati a scrittrici di poesia del secondo Novecento quali Anne Sexton, Sylvia Plath e Amelia Rosselli – l'Io lirico della scrittura femminile è analizzato alla stregua di un Io transpersonale, il che ci porta a contemplare l'altro tavolo di lavoro di Rosaria Lo Russo, ovvero sia quello di traduttrice di poesia. Questo perché «la traduttologia poetica si rivela un luogo privilegiato di osservazione, [...] [in quanto] l'atto del tradurre poesia è la forma di scrittura più vicina ad una riflessione sull'atto stesso della scrittura in quanto artigianato della mente, forse anche di più della scrittura in versi di prima mano» (p. 7). Il saggio eponimo, non a caso, reca quale sottotitolo *Note in margine ad una traduzione*, e affianca in una scrittura serrata e densa le 'primedonne' della *confessional poetry* – Sylvia Plath e Anne Sexton – entrambe riunite sotto l'ombrello di una *quête* inesausta, ovvero sia la ricerca del padre, dove quest'ultimo si fa vuoto ossessivo e pienezza assente nel suo rinfrangersi (e frantumarsi) per metafore e *camouflages*, annientamenti e trasformazioni. Per Lo Russo, la 'figlia' novecentesca ricerca un collegamento con la figura paterna, la cui identità ricostruita mediante l'atto del fare poetico si fa essa stessa identità di colei che scrive. Ed è per tale ragione che Plath e Sexton muovono da un terreno comune:

Tutte queste poesie sono state scritte *in memoriam* dei loro padri reali, anzi Anne Sexton pubblicò tutti i suoi libri dopo la morte del padre, e gran parte delle sue poesie, ma anche di quelle di Sylvia Plath, germina proprio dal dolore per l'attesa di lui da sempre delusa, da quest'assenza definitiva, da un lutto perpetuato ormai soprattutto nei confronti della propria persona, fino al suicidio (p. 143).

Ma sarebbe un errore ricondurre tale scrittura a un *self* autobiografico, giacché la poesia confessionale opera per maschere e travestimenti, alla

stregua di un vero e proprio dramma teatrale, dove l'istanza performativa si fa – specie per Sexton – una *condicio sine qua non*:

La materialità del teatro nella poesia [...] [:] una condizione generale di molta poesia femminile del secondo Novecento che, trova nella fisicità, nelle realtà corporee, l'argomento, anzi l'elemento fondante della scrittura; incarnare personaggi significa tentare di liberarsi dai corpi reali per rappresentarne altri mitificati, *figure controfigurali* di un sé e di un altrui, di per sé, poco accetti (*ibidem*, corsivo mio).

La formula «figure controfigurali» appare decisamente eloquente, non fosse altro per la ricerca dei mitologemi portata avanti da Lo Russo nei suoi affondi ermeneutici e che vede Plath e Sexton agire ciascuna secondo il proprio *mythical self*. Sylvia è Elettra, la figlia dell'Agamennone-*Colossus* poi a titolo dell'unica silloge pubblicata in vita dall'autrice (1960); Anne si rifrange in Mirra, la figlia incestuosa, pronta riverberarsi in varie zone del macrotesto (dalla poesia *How We Danced* al copione di *Mercy Street*). Sexton, non a caso, si fa anche epitome della pratica poetica quale «retorica dell'*actio*» (p. 168), che Lo Russo individua in un vero e proprio *embodiment* testuale, sortito dall'unione di gestualità e dizione «dove l'io lirico non un soggetto ma una sua maschera, un personaggio che per rappresentarsi prende la parola, un io prosopopeico insomma, con quell'enfasi di arcaica necessità teatrale, da poema orale, che lo accompagna» (p. 168). Ne consegue una riflessione ineludibile sui rapporti tra lettura ad alta voce e pratica traduttiva:

La lettura ad alta voce è allora uno dei possibili modi del tradurre, può diventare uno stile di traduzione. La lettura ad alta voce ha però meno a che vedere con l'interpretazione che con la ricreazione del testo, poiché non è giocata sul recupero dei significati ma sulla reviviscenza dei livelli fonici, deve essere una traduzione fedele alla voce del testo [...]. La trasposizione vocale del testo poetico, in quanto *riscrittura orale*, è una forma di traduzione dello stesso testo appartenente al genere [...] della poesia ad alta voce; dunque una traduzione poetica effettiva dovrà tenerne conto. In tal senso, una traduzione-lettura ad alta voce della poesia di Anne Sexton risulta essere un'appropriazione assolutamente debita, necessaria. (pp. 169-170)

Appropriazione, questa, che chiama in causa la Rosaria Lo Russo traduttrice di Anne Sexton e il recentissimo *Libro della follia* (La nave di Teseo 2021), prima traduzione integrale in italiano di *The Book of Folly*, uscito per il mercato statunitense nel 1972 (cinque anni dopo la vittoria

del Premio Pulitzer). Libro, chiosa la curatrice, in cui Sexton si fa «diversamente femminista e profeta di tempi peggiori» (p. 5), con una scrittura pronta a esulare dagli stilemi poetici coevi e avvicinarsi, *per contra*, allo stile delle canzoni rock-pop, tanto da ispirare l'immaginario di artisti quali Peter Gabriel, Kate Bush e Madonna. Lo Russo, in tal caso, ci consegna un altro tassello fondamentale della produzione poetica sextoniana e parimenti riconferma la propria originalità in quanto traduttrice che inventa – volendo far nostra la formula di Jorge Luis Borges – «i propri antenati», perché il legame pluridecennale tra Anne Sexton e Rosaria Lo Russo sigla l'atto traduttivo quale punto di arrivo di un costante e ineludibile processo di intersezione, sotto il segno di una gemellarità in divenire che vede il traduttore farsi co-autore a tutti gli effetti. Un incontro totalizzante, quello con Sexton, segnato da uno *shock* emotivo che affonda le sue radici nella lettura di *How We Danced* – facente parte del ciclo *The Death of The Fathers*, 1974 – poi destinato a riverberarsi nelle prime traduzioni della poetessa *confessional* apparse sul panorama italiano: dalle *Poesie d'amore* (1996, 2019) all'antologia *L'estrosa abbondanza* (1997), financo alle *Poesie su Dio* (2003). Ma la traduzione è, per Lo Russo, un vero e proprio atto d'amore, uno scambio fra esseri umani linguistici che sotto le sferze della riviviscenza ha avuto modo di concretizzarsi nel volume *Io e Annie. Confessional poems* (2010), dove la performatività linguistica del testo poetico viene sfruttata in tutta la sua valenza esibitiva e al contempo eversiva, oltrepassando il discrimine tra oralità e scrittura, al fine di rendere manifesta la fisicità vibrante della *phoné*. Ed è proprio nella lettura a alta voce che i Sé degli Io poetanti – della poetessa *confessional* e della poetessa-traduttrice-performer – hanno modo di manifestarsi, perché la lettura ad alta voce non solo dischiude una semiosi altrimenti celata; bensì trae origine dall'incorporazione del testo originario, la quale soggiace all'atto traduttivo stesso, qui da intendersi come atto cannibalico e parimenti di resa, giacché ogni traduttore di poesia deve lasciare che il proprio corpo linguistico si faccia tramite di altri corpi linguistici, financo a vibrare sulle stesse ispirative lunghezze d'onda. E Lo Russo si immerge – quasi si lascia travolgere – in quella che è la *afterlife* del testo tradotto: ne rende manifesta la densità semantica, traccia le linee di una personale e quanto mai allegorica genealogia. D'altronde, come lei stessa ha avuto modo di affermare: «Quando ho incontrato la poesia di Anne Sexton, non sapevo ancora di essere Anne Sexton». Traduzione, allora, quale ricerca del Sé, il movimento accelerato di un'identità libera e in divenire: avanscoperta nel mondo dei propri letterari antenati.