



# L'Ulisse

Rivista di poesia, arti e scritture

Direttori: Stefano Salvi e Italo Testa  
ISSN 1973-2740

NUMERO 26, NOVEMBRE/DICEMBRE 2023 : Poesia e musica oggi (dal secondo Novecento al presente)

Editoriale 3



## IL DIBATTITO

### POESIA E MUSICA IN ITALIA, DAL SECONDO NOVECENTO AD OGGI

Daniele Barbieri	Eleonora Fisco	
<i>Rimane possibile oggi cantare in poesia?</i>	<i>Zoopalco e la spoken music</i>	
8	<i>in Italia</i>	296
Federico Lo Iacono	Luca Zuliani	
<i>La musica nelle letture di Amelia Rosselli</i>	<i>The River di Springsteen</i>	310
24	Stefano Bottero	
Maria Borio	<i>Ghosteen Dances in my Head di Nick Cave</i>	319
<i>Zanzotto e la forma visivo-concettuale</i>	52	
Michela Garda	70	
<i>Musica e parola poetica nella vocalità</i>	Simone Caputo	
Gianluca Picconi	<i>Il Flow di Kendrick Lamar</i>	330
<i>Le canzoni di Corrado Costa</i>	80	
Lorenzo Cardilli e Stefano Lombardi Vallauri	<b>INTERVENTI</b>	
<i>Vocalità e testualità in Lo Russo</i>	90	
Marco Berisso	Lello Voce	
<i>Nelle galassie, vent'anni dopo</i>	<i>Un divorzio all'italiana, la</i>	
117	<i>poesia con la musica</i>	343
Marilina Ciaco	Dome Bulfaro	
<i>Ecfrasi visivo-sonora in Bagnoli</i>	<i>La poesia che si dice</i>	355
132	Julian Zhara	
Valerio Cuccaroni	<i>Spoken: riscrivere l'oralità</i>	366
<i>Poetry Jockey nel mixer di Socci</i>	Vincenzo Bagnoli	
145	<i>Songs to learn and sing</i>	373
	Sara Davidovics	
<b>ALTRI SGUARDI E ASCOLTI</b>	<i>Anguillae Larvae Nft</i>	
Giacomo Ferraris	<i>Ensemble (AL)</i>	378
<i>Testo e musica nel Villon di Pound</i>	153	
Marco Gatto	165	
<i>Rilke e lo stile tardo in Dutilleux</i>	<b>INCONTRI E DIALOGHI</b>	
Gabriele Stera	Umberto Fiori / Emanuele	
<i>Oralità e intermedialità nella poesia francese contemporanea</i>	Franceschetti	411
175	Rosaria Lo Russo / Massimo	
Ulisse Dogà	Sgorbani	415
<i>Poesia e musica in Gerhard Rühm</i>	187	
Valentina Colonna	Massimo Gezzi / Roberto Zechini	417
<i>Analisi fonetica di poeti italiani e spagnoli</i>	201	
201	Silvia Colasanti / Valerio	
	Sebastiani	422

### POPULAR MUSIC E MUSICHE POPOLARI

Alessandro Bratus	
<i>Parola e discorso musicale nella canzone italiana</i>	219
Fabio Fantuzzi	
<i>Il tempo tra arte e canzone in Bob Dylan</i>	237
Marco Lutz	
<i>Il canto a quattro della tradizione sarda</i>	252
Matteo Palombi	
<i>Dialecto e prosodia nella canzone d'autore</i>	261
Paolo Somigli	
<i>I versi di Rodari in musica</i>	273
Jan Gaggetta	
<i>Testo e musica in Anime salve di De André</i>	288



## GLI AUTORI

### LETTURE

Riccardo Innocenti	427
Paola Loreto	431
Silvia Righi	436
Giorgio Sironi	440

### I TRADOTTI

Dieci poeti dalla Voivodina tradotti da Davide Astori	449
Marcel Beyer tradotto da Valentina Di Rosa	471
Gianluca Rizzo tradotto da Gianluca Rizzo	496
Marija Virhov tradotta da Alessandra Bertuccelli	506

## «IL RUMORE CHE NON FA MORIRE»: SACRO, VOCALITÀ E TESTUALITÀ IN SPASIMO DI ROSARIA LO RUSSO

Proponiamo in questo saggio un'analisi letteraria, musicale e vocale di *Spasimo* (2016) di Rosaria Lo Russo, *opus* fonografico di poesia performativa su testi di Vito Bonito, Anne Sexton, John Donne, Jacopone da Todi e, significativamente, *non* di Lo Russo stessa. L'opera è resa accessibile dall'autrice sulla piattaforma di distribuzione musicale gratuita online "Bandcamp". Nell'incisione, consistente di nove tracce in sequenza, i testi poetici vengono montati in una vorticoso performance sonora, che spicca sia per la coloratura fonico-prosodica sia per la struttura e tenuta del macrotesto. Il nucleo di *Spasimo* consiste – nelle parole di Lo Russo – nella «riscrittura fonica»(1) dei versi altrui: un'interpretazione performativa che ne aumenta la portata di scandaglio agonistico del sacro. Un sacro appunto conflittuale e patito nella materialità del corpo, alla maniera del paradossale stupro mistico auspicato dal *Sonetto Sacro XIV* di Donne. A questo rimanda, del resto, il titolo dell'opera, omaggio alla celebre cattedrale palermitana Santa Maria dello Spasimo: «Cosa di più ossimorico di una cattedrale a cielo aperto, una cattedrale di rovine? Accoglie nella paura. Il Terrore del Sacro. Il freddo e il calore del Sacro. Il rifiuto e il godimento del Sacro: lo spasmo viscerale dell'eccitazione e della repulsione»(2).

Indagheremo la struttura di *Spasimo* evidenziando la sinergia tra gli aspetti legati all'*opera* (e quindi alla rete di senso attivata dalle isotopie e dal montaggio delle immagini) e quelli legati all'*evento*, cioè alla materialità performativa che si incarna specialmente a livello sonoro e prosodico, ma anche nei tratti riconducibili alla "vocalità extraverbale", come il respiro. In particolare, per quanto riguarda la testualità e i significati, analizzeremo la struttura macrotestuale di *Spasimo*, insieme al rapporto di quest'opera con la prassi traduttoria di Lo Russo, improntata tanto alla ricerca fonica quanto all'aggancio intertestuale. Metteremo inoltre a fuoco le diverse modalità con cui l'iterazione sintattica (sia quella scritta che quella aggiunta al momento della performance) contribuisce alla salienza delle isotopie, e insieme permette di ampliare le potenzialità performative, creando spazio per le variazioni prosodiche, sonore e agogiche.

Infine metteremo in rilievo come la chiave centrale dell'opera, l'*estasi*, sia realizzata *tecnicamente*: mediante una concezione polifonica, in cui l'io esce dal sé ordinario diffrangendosi in voci plurime, ciascuna caratterizzata per modo di microfonazione e collocazione stereofonica, e soprattutto per condotta fonatoria, questa a sua volta variegata per prosodia (intonazione, intensità, ritmo) e soprattutto per un altro aspetto non codificato ma decisivo, l'aspetto paralinguistico extraprosodico, cioè lo strato timbrico-articolativo, che è comunque pienamente portatore di senso.

### 1. Analisi di un 'concept album', tra macrotesto e montaggio

*Spasimo* è un'opera ibrida, che a un primo sguardo risulta dalla combinazione di almeno tre ingredienti: il testo del copione, la voce dell'interprete e la sonorizzazione/campionatura elettronica di una varietà di suoni e rumori di sottofondo, che vanno dal bip macchinico e ossessivo della traccia 1 ai bordoni da polifonia antica della 7 e della 8. Analizzando *Spasimo* dal lato del *concept* creativo, le cose si complicano ulteriormente: l'autorialità multipla di Lo Russo comprende la selezione dei testi, la traduzione (nel caso delle poesie di Sexton), la performance vocale e il lavoro di regia e di montaggio delle tracce compiuto in studio, con la collaborazione di Massimo Liverani. Il fatto che l'opera non comprenda testi firmati da Lo Russo pare in linea con alcune autodichiarazioni poste in calce alla nota a *Spasimo*: «Qui Io/Poeta, nel senso stretto e anonimo del termine, faccio tutte le voci, tutti i suoni, i respiri, i rumori. [...] Nove tracce, solo numerate, per tornare all'anonimia originaria della poesia». Questa anonimia è l'altra faccia di un'autorialità performativa estremamente stratificata, la cui forza e originalità stanno innanzitutto nell'ideazione di un *concept* a partire dal montaggio e dall'esecuzione di testi altrui, in un procedimento più vicino all'allestimento di un album che alla scrittura poetica(3). Lo Russo definisce senz'altro a ragione l'opera come «gesto vocale non teatrale»(4), per sottolinearne la natura performativa ma in assenza di pubblico. Tuttavia il richiamo un po' vago all'«incollocabilità del gesto performativo» – in linea

con il motivo mistico che percorre *Spasimo* e l'autoesegesi di Lo Russo – va ricondotto all'analisi più 'materialistica' dell'opera come prodotto mediale: in quanto registrazione, *Spasimo* è simile a un libro, perché la fruizione avviene in uno spazio e in un tempo rispettivamente diverso e posteriore al qui e ora della performance; a differenza della lettura, tuttavia, l'«evento sonoro mantiene la sua unicità, che si dà nel tempo di ogni nuovo ascolto»(5). Si tratta della *schizogenia* tipica delle registrazioni sonore, su cui di recente Paolo Giovannetti ha richiamato l'attenzione:

Una registrazione sonora lavora secondo una particolarissima *schizogenia*, una genesi diffratta, che la tiene ben lontana da ciò che accade alla riproduzione fotografica. [...] Paradossalmente, la registrazione di un elemento aurale ne esalta l'unicità (persino in termini "culturali"), anche se instaura la dinamica sdoppiata che si diceva.(6)

Una performer esperta come Lo Russo è senz'altro pienamente consapevole della versatilità estetica della voce mediatizzata(7), della sua capacità di riprodurre e dislocare la materialità sonora della performance – che rimanda alla fonazione corporea e alla presenza del corpo – in un numero potenzialmente infinito di ascolti successivi(8). Ne è dimostrazione la cura degli aspetti prosodici, tonali e più latamente riconducibili alla vocalità extraverbale, per cui rimandiamo al paragrafo 2. In ogni caso, di fronte alla complessità di *Spasimo* distingueremo il suo carattere di *opera*, cioè di testo portatore di un complesso di significati, da quello di *evento*, che comprende la materialità performativa del qui e ora dell'incisione, reso 'accessibile' all'ascoltatore grazie al medium della *traccia*(9). Dando però per assodato che questi due piani sono intrecciati, e che non è possibile separarli se non a forza, per amore dell'analisi, che scompone per esaltare l'interazione delle parti e non per farne indebita astrazione.

Partendo quindi dall'«opera» *Spasimo*, è utile soffermarsi sulla sua natura di macrotesto, in cui le singole parti sono tenute insieme da una fitta trama di rimandi e isotopie. Il copione di *Spasimo* è strutturato come un montaggio di quattro voci autoriali – Bonito, Sexton, Donne e Jacopone – in cui i testi di Bonito agiscono come tessuto connettivo e cornice, complici anche la loro brevità e frammentarietà, il loro verso «micronesiano»(10), che contrastano con le misure più diffuse degli altri autori. Il macrotesto *Spasimo* è una specie di manifesto-sintesi della ricerca teorica e artistica di Lo Russo, in cui la vena femminista, tesa al superamento della tradizione 'patriarchista', si rovescia nei paradossi della mistica: la follia bizzarra e blasfema della Sexton, da un lato, e l'annichilimento jacobonico, dall'altro. Se anche i testi di John Donne inscenano un'analoga, bruciante tensione verso il Tremendo, quelli di Bonito 'democratizzano' l'estasi in una specie di minimalismo atono e allucinato: la morte in vita e la "santa nichilite" cominciano già col nascere, sono di tutti e per tutti, e fungono da basso continuo o *cantus firmus* a cui si appoggiano le vertigini vocali e semantiche di *Spasimo*.

A questi percorsi tematici si collegano alcuni dispositivi retorico-formali, come la ripetizione e la negazione apofatica, estremamente diffusi nella poesia mistica. È poi la performance di Lo Russo a esaltare ancora di più la ricorsività anaforica, da litania, già presente nei testi.

Proporremo di seguito una disamina macrotestuale delle nove tracce di *Spasimo*, cercando di riflettere sulle implicazioni semantiche e formali, e sulla loro funzione di partitura verbale per la performance. Metteremo in evidenza anche i legami con l'opera di Lo Russo, in direzione sia concettuale sia della pratica performativa e traduttoria.

## traccia 1

Nella prima traccia Lo Russo propone un collage di diversi testi di Vito Bonito(11): in particolare, la seconda strofetta del componimento d'apertura de *La vita inferiore* viene interpolata come ossessivo *refrain* a vari luoghi tratti da *La fioritura del sangue*. A questo proposito, l'indicazione di Lo Russo nella nota a *Spasimo* suona leggermente depistante: la poetrice indica che i testi di Bonito provengono da *La vita inferiore*, «e in piccola misura da altre sue opere»(12), tacendo l'apporto da *La fioritura del sangue*, tutt'altro che trascurabile a livello quantitativo e tematico. La ragione di questa omissione va forse ricercata nell'enfasi che la nota conferisce al concetto di "vita inferiore", in consonanza col titolo e la poetica di Bonito:

Così l'equilibrio del singulto e del sorriso è lo stato fonico della Vita Inferiore. Io sono la Vita Inferiore che canta il suo Niente, questo il filo conduttore, che conduce gentilmente e rabbiosamente, di spasmo in spasmo, alla soffice e soffiata santa nichilite jaconica, quel lamento che accompagna la nascita, che mantiene in vita, che conduce alla morte come liberazione, cantilenando, estasi del ritmo e ritmo dell'estasi.(13)

Ed è proprio l'estasi, insieme al motivo tanatologico e a quello della madre, a caratterizzare la prima traccia di *Spasimo*, fissando alcune tra le isotopie portanti del macrotesto. Si riportano di seguito i primi versi della traccia 1, numerando i frammenti per evidenziarne la consistenza e le occorrenze successive:

1 le stelle le stelle

mamma  
non ci sono più stelle (VIF, p. 17, vv. 1-3)

2 Abbassa gli occhi  
dimentica gli occhi  
considera il luogo (FS, p. 11, vv. 1-3)

1 le stelle le stelle

mamma  
non ci sono più stelle

3 bisogna respirare  
e poi respirare  
bisogna respirare  
  
e poi bruciare (FS, p. 38, vv. 3-6)

4 L'animale si inginocchia (FS, p. 64, v. 1)

5 fai l'estasi  
esci la morte  
esci il respiro (FS, p. 11, vv. 4-6)

3 bisogna respirare  
e poi respirare  
bisogna respirare  
  
e poi bruciare

Lo Russo monta i frammenti di Bonito – talvolta smembrandoli e dislocandone le parti (qui il 2 e il 5) – ottenendo una litania che procede per iterazione e aggiunzione. Considerando l'intero testo della traccia, il frammento 1 occorre quattro volte, il 2 due, il 3 tre e il 4 due; a questi si mescolano altri 3 frammenti, tutti da FS(14), oltre al più esteso *Angelo dei crampi* (FS, p. 74) che chiude la traccia. Questo procedimento di *cut-up* rispecchia la stessa sintassi di Bonito, che struttura i suoi testi in modo analogo (si veda l'epifora quasi tautologica nel frammento *bisogna respirare*, o l'anafora parallelistica in *fai l'estasi*). Non a caso Paolo Zublena ha notato che ne *La vita inferiore* – ma il rilievo calza benissimo anche a questi versi di *Fioritura del sangue* – «la ripetizione delle parole tematiche si fa ancora più ossessiva, ora persino pascoliano-jaconica»(15). L'iteratività, sia interna ai singoli frammenti e sia relativa al montaggio operato da Lo Russo, si colloca a mezzo tra l'estenuazione della litania e la composizione minimalista, che procede per ripetizioni di cellule

melodico-ritmiche in cui si innestano variazioni impercettibili. Venendo a esaminare il versante tematico, il frammento 1 introduce subito un senso di privazione e di apocalisse, lo sgomento per un mondo in cui gli astri si sono ritirati. A questo proposito, soccorre la nota d'autore al quaderno *Sidereus nuncius*, pubblicato da Bonito nel 2009 per il trimestrale "Passaggio 1" (16):

Il nunzio sidereo si affaccia, è detto. Nell'attesa e nel dolore non di una fine, quanto di un non inizio.

Così anche i corpi celesti cominciano a ritrarsi, a nascondersi. Nessuna visitazione dunque, solo il "dove mai ogni stella".

Nella genesi accade solo il perduto.(17)

Il «lutto» in quanto «*primum* della poesia di Bonito»(18) viene qui modulato nel suo rapporto con il «*disastro della nascita*» (FS, p. 97), che è già subito morte. Gli imperativi e le ingiunzioni parenetiche sono da un lato novecentesco *memento mori*, e dall'altro esortazione a praticare una sempre novecentesca estasi, ricorrendo all'apnea («esci il respiro») tipica del linguaggio poetico («*Una lingua dell'amnesia dell'apnea è l'inumano. L'inumano è la condizione suprema del pensiero, della poesia, della lingua*», recita sempre la nota a FS, p. 97). Si noti anche il linguaggio pseudo-fanciullesco, da *petèl* pascoliano: Pascoli è in effetti un autore chiave per Bonito, e la stessa assenza di stelle richiama da vicino la visione apocalittica dell'universo come «cripta di morti astri»(19). Oltre l'oracularità 'in minore' di versi e autocommenti di Bonito – tra cui non c'è molta distanza – i testi montati da Lo Russo paiono insistere sull'estasi come deprendimento del soggetto e come sua de-umanizzazione, da raggiungere per via apofatica, attraverso le molte negazioni che affollano *Angelo dei crampi*, la poesia che chiude la traccia. Strutturata come una preghiera-apostrofe a un silenzioso angelo vagamente rililiano, la poesia invoca una morte vissuta dal lato dell'inumano, quello del «fiore» e della «bestia», benedetti dal «non sapere» e quindi «ignari», «con la morte dietro di sé», per dirla con l'Ottava Elegia:

fai me fiorire  
come fiore si sente  
fiorire in suo fiore  
e si prega e unge  
nel suo non sapere  
nel suo non sapere più  
perché cadere infinita svanire  
come bestia sotto stelle di sangue (FS, p. 74, vv. 12-19)

Sempre a questa vertigine apofatica e luttuosa va ricondotto il reciso «no – detto al non essere» (FS, p. 38, v. 1), che non ha nulla dell'agonismo che ad esempio si ritrova in Zanzotto, ma è piuttosto tentativo di opporre al nulla del mondo un nulla più piccolo, locale, una «forma di autismo»(20).

Il reticolo semantico e formale che ho messo in evidenza viene esaltato dalla performance vocale di Lo Russo e dalla sonorizzazione elettronica del sottofondo. Lungo la traccia la voce recitante – per il cui trasformismo plurivoco rimandiamo *infra*, pp. 103-105 – è accompagnata da altre due linee principali: da un lato (fino al minuto 2'15), un fastidioso *beep*-acufene con leggere oscillazioni di frequenza, bordone che insinua un senso di angoscioso allarme; dall'altro, una serie di variazioni sul respiro, che vanno dal sospiro al singulto al fiatone concitato. È evidente la 'materializzazione' dell'ingiunzione a respirare di Bonito, qui tradotta in una dispnea delirante, a metà tra l'orgasmo e l'attacco di panico, con qualche escursione fino al grugnito. Il respiro alterato insegue la voce, ne costituisce il controcanto, come in una sorta di fugato: un modo per marcare la dialettica tra voce e respiro, senso e non senso, animale ed essere umano.



## traccia 2

La seconda traccia si apre con la versione tagliata della poesia *For the Year of the Insane* di Anne Sexton, tratta dalla raccolta *Live or Die* (1966). Come per tutti gli altri testi di Sexton in *Spasimo*, la versione italiana è della stessa Lo Russo e proviene dall'antologia sextoniana *Poesie su Dio*, curata dalla poetrice con l'aiuto di Thomas A. Kirk e Aglaia Viviani (responsabili rispettivamente della traduzione letterale e della revisione dei testi)(21). *Per l'anno della demenza* – così il titolo in italiano – consiste in un'invocazione alla Vergine, in cui Sexton mette in questione la sua fede e in particolare l'impossibilità di compiere il 'salto' dal rigido puritanesimo del New England al cattolicesimo e ai conforti della teologia mariana. Fin dai primi tre versi si rende evidente il nesso macrotestuale con i testi di Bonito della traccia precedente, di cui si perpetua l'apostrofe alla madre e la sensazione di perdita:

O Maria, fragile madre,  
adesso ascoltami, ascoltami adesso  
anche se non capisco le tue parole

Oltre e insieme al tema della maternità – centrale nella poesia di Lo Russo e nella sua lettura critica di Sexton(22) – sono i colori blasfemi e lamentosi dell'«antimisticismo sextoniano»(23) a collegarsi e reagire con la traccia 1. Lo Russo ha definito *Per l'anno della demenza* una «straziante preghiera»(24): del resto, la madre di Anne si chiamava proprio Mary, e il componimento sfrutta il cortocircuito per attestare quello che Lo Russo chiama l'essere *parthènos* di Sexton, «figlia di solo padre»(25) e dunque condannata a un'esiziale «mancata identificazione col femminile-materno»(26). A questo va ricondotto il rosario che «si sconsa» (vv. 4-5), e anche la perturbante fantasia regressiva, di inversione ontogenetica («I [...] grow back, | grow undeveloped », recita il testo originale sextoniano):

S'avvicina, s'avvicina  
l'ora della mia morte  
mentre mi rifaccio il trucco  
e torno come prima  
come prima dello sviluppo,  
quando portavo i capelli lisci. (vv. 33-38)

La parodia del testo dell'*Ave Maria* trascolora nel sogno di tornare a uno stadio prepuberale: al netto della morbosità *confessional* di Sexton, il motivo richiama le atmosfere delle raccolte di Bonito, in cui il senso comune relativo ai rapporti tra nascita e morte viene sconvolto e rovesciato. La seconda parte della traccia consiste in un nuovo montaggio di testi di Bonito: una serie di frammenti da VIF(27) – in cui si trovano ben due invocazioni alla madre – incornicia un testo da FS, che tematizza l'anoressia. I collegamenti con *Per l'anno della demenza* sono intensi, a partire dall'analogo movimento volto a sabotare il normale cammino dell'ontogenesi:

*Io non voglio più  
mangiare  
io non voglio  
fiorire in questo  
corpo che non sa  
più fiorire io  
non voglio  
mangiare  
io non voglio più  
mangiare ma  
essere mangiata* (FS, p. 21, vv. 1-11)

Il tema dell'anoressia e del cibo – del resto affrontati direttamente da Lo Russo nella sua poesia in proprio – si collegano allo stralunato *excessus* mistico della Sexton, che alla fine della preghiera si trova catapultata «nel reame dormiente dei pazzi» (v. 80).

Qui c'è il sangue  
e l'ho mangiato  
O madre dell'utero,  
sono venuta qui solo per il sangue? (vv. 81-84)

L'alimentazione in Lo Russo è un motivo estremamente stratificato, sia sul piano materiale – fino agli eccessi patologici dell'anoressia o della bulimia – sia su quello simbolico, di assimilazione identitaria legata al retaggio familiare e alla tradizione culturale, linguistica e letteraria(28). La poetrice ha affrontato direttamente il tema nel poemetto *Gli angoli della bocca (L'Alimentazione)*, uscito in *Comedia* e poi confluito in *Poema* come terza sezione. Oltre alla questione della *manducatio* simbolica e psicofisiologica, il poemetto declina i motivi del cibo e dell'oralità anche nel senso dell'*eros* e del sacro, come attestano componimenti come il para-pornografico *Bocchino* o l'incubo *à la Sexton Il sogno di Laura* («Con gli angoli della bocca cadenti | e rapidissima all'uscita s'affrettò | senza mai più poter mangiare Gesù»(29)). I testi della traccia 2 di *Spasimo* vanno ricondotti a questa costellazione tematica, che si sovrappone e reagisce alla linea dell'invocazione alla madre, come Bello Minciacchi ha notato a proposito di *Comedia*, «una sorta di *Bildungsroman* alimentare-erotico-mistico» in cui «il nodo della nutrizione è anche e soprattutto rapporto col materno [...] dell'esperienza personale e della lingua»(30). Inoltre, se «la bocca» è sia «ingresso del cibo» che «sede di emissione ed articolazione vocale»(31), l'alimentazione finisce per connettersi anche alla questione della voce e della vocalità, nel suo doppio valore di riflessione poetologica e di prassi stilistico-esecutiva, ma anche traduttoria. A questo proposito, è interessante notare qualche reminiscenza letteraria della versione di *The Year of the Fool*, in linea con il procedimento descritto da Lo Russo nel saggio *Sexton/Dante. Queste voci vo comparando*. In particolare, Lo Russo descrive la sua prassi traduttoria come scandita in due fasi: in primo luogo la cura per «la materialità dei significanti» e la «reviviscenza dei livelli fonici», in modo che la traduzione – analogamente alla lettura performativa – sia «fedele alla voce del testo»(32); in secondo luogo, un 'prolungamento'(33) del senso basato su una ricerca intertestuale che scavi nella tradizione letteraria della lingua di arrivo (Lo Russo parla di «registri del proprio originario poetico» e di «soccorso delle altrui voci nell'impresa del tradurre»(34)). In particolare, si noti l'uso dell'aggettivo *derelitta* in posizione di epifora in due versi contigui (23-24):

i grani che conto **derelitta**,  
nella calura estiva, **derelitta**,

*Derelitta* è *hapax* nella *Commedia*, utilizzato in analoga posizione in *Par.* XII 113, «di sua circonferenza, è derelitta», anch'esso endecasillabo di 6<sup>a</sup> come il v. 24 della versione sextoniana. Per l'iterazione dell'aggettivo, invece, la reminiscenza è forse montaliana, da *Tempi di Bellosguardo*, II, in cui *derelitte*, raddoppiato a distanza, forma un'anafora estremamente rilevata sul piano metrico, sintattico e semantico (anche per via dell'iperbato):

**Derelitte** sul poggio  
fronde della magnolia  
[...] e più ancora  
**derelitte** le fronde  
dei vivi che si smarriscono. (vv. 1-2, 10-12) (35)

Tornando all'insieme della traccia 2 di *Spasimo*, è interessante rilevare come l'iterazione domini del resto anche i testi di Bonito, che adotta e rivisita la struttura anaforica estenuante e ricorsiva tipica della litania (si veda ad esempio il già citato *Io non voglio più mangiare*, FS, p. 21, ma anche l'epanadiplosi quasi doppia «**luce** nostra manina | **luce** rantolo **luce**», VIF, p. 21, vv. 18-19). Ed è proprio la struttura iterativa e ricorsiva dei testi della traccia – Bonito ma anche Sexton, con i suoi

insistenti vocativi anaforici – a fungere da telaio ritmico per la performance. Le molte ripetizioni, infatti, permettono a Lo Russo di operare variazioni timbriche e agogiche, ‘attuando’ col suo estro vocale le potenzialità della sintassi poetica. Per quanto riguarda i rumori di sottofondo, presenti in momenti alterni durante la traccia, si noti la funzione di commento svolta da un insistente rumore di onde ai vv. 22-32 di *Per l’anno della demenza*, e il ritorno – sempre in funzione commento ma anche come marcatore di coerenza strutturale – dei singulti e del *beep*, sovrapposti nell’ultima strofa del testo sextoniano.

### traccia 3

Dal punto di vista strutturale, il copione della traccia 3 è simile a quello della traccia precedente, anche se più breve. A un testo di Sexton, *Jesus, the Actor, Plays the Holy Ghost (Gesù, l’attore, fa la parte dello Spirito Santo)*, segue una serie di quattro frammenti di Bonito, stavolta tutti provenienti da VIF(36). Il componimento di Sexton è tratto dalla raccolta postuma *The Awful Rowing Toward God* (1975), ed è inserito nel copione con il taglio della seconda strofa e dell’ultimo distico della prima(37). La traccia 3 si apre con l’anafora vocativa alla madre («Oh Madre»), collegandosi alla traccia precedente, e in particolare all’ultima occorrenza nel frammento di Bonito che la chiude (o madre | luce inumana», VIF, p. 94). La poesia di Sexton riprende lo spirito della sezione *The Jesus Papers*, inclusa in *The Book of Folly* e così descritta da Lo Russo nel suo saggio *La ragazza cristica*:

Anche l’ironia, a tratti leggera, pervade la serie *The Jesus Papers / Carte di Gesù*, in cui l’Autrice rinarra la favola del Natale, dell’Infanzia del Bambino e i miracoli del Ragazzo di Dio, sottolineando spesso il suo «bisogno dolente» di tornare nell’utero umanissimo di mamma Maria, di amarla come una donna allattando, e poi di sposarla. (38)

È dunque ancora il tema della regressione ontogenetica, che in *Jesus, the Actor* si fa più esplicitamente intrauterina. Già dal titolo, infatti, Gesù può soltanto recitare da «attore» la parte dello Spirito Santo, come a dire che il sogno regressivo e incestuoso gli è precluso nella realtà:

Oh Maria,  
Madre Mite,  
apri la porta, fammi entrare.  
Un’ape ti ha punto la pancia con la fede.  
Fammici galleggiare come un pesce.  
Fammi entrare! Fammi entrare!  
Sono nato mille volte, falso Messia,  
tu fammi nascere ancora  
dentro qualcosa di vero. (vv. 35-43)

Il Gesù destinatario di questa apostrofe è figura della «ragazza cristica»: secondo le regole del misticismo *confessional* della Sexton, il sacro è il piano su cui spostare ma anche portare all’eccesso le tensioni irrisolte dovute ai suoi rapporti familiari. Ad ogni modo, colpisce la coesione macrotestuale che Lo Russo riesce a ottenere montando Sexton con Bonito: il lucre da limbo purgatoriale dei versi di Bonito («manina un poco | non ancora | fa luce», VIF, p. 21, vv. 13-15) si situa tonalmente all’opposto della concitata giaculatoria di Sexton; tuttavia, è adombrata una simile condizione liminale e regressiva, che mira a rappresentare qualcosa che si colloca prima o dietro l’individuo. Un altro giunto tematico molto forte coincide con il motivo del cane, che Bonito lega al titolo della sua raccolta:

io sono la vita inferiore  
lingua canina che apre  
la fine del mondo (VIF, p. 41, vv. 1-3)



Se in Bonito il motivo del cane può essere ricondotto a un più generico deprendimento del soggetto, un ingresso nell'inumano tramite il linguaggio della poesia, in Sexton si carica di valenze mistiche e morali, venate di una sorta di blasfemia rivendicativa. Per superare i ruoli imposti alle donne anche linguisticamente, Sexton volle farsi chiamare «Ms. Dog»**(39)** (tradotto da Lo Russo con «Madonna Cagna»); la stessa Lo Russo nota l'importanza del palindromo *Dog/God***(40)**, all'interno della riflessione poetica di Sexton. Tornando a *Spasimo*, in *Per l'anno della demenza* Sexton (traccia 2) si era già paragonata a «una cagna sullo stoïno» (v. 44): i latrati rarefatti di Bonito riprendono questa isotopia, anticipando la curvatura sempre più mistico-sacrificale dei testi che seguiranno. Per quanto riguarda il lato performativo e sonoro, i meccanismi di ripetizione e la loro funzione di supporto alla performance vocale sono analoghi a quelli descritti per la traccia 2. Si nota in questa traccia l'assenza di un rumore di sottofondo, sostituito in certi punti della lettura di Sexton da qualche verso sparso, di sapore lamentoso e bambinesco. Per la gestione della condotta vocale e la sua multiformità, rimandiamo ancora al paragrafo 2.

#### traccia 4

La traccia 4, ancora più breve della precedente, consta di parte del componimento *The Crosse* di John Donne – in traduzione di Cristina Campo – seguito da due frammenti di Bonito, rispettivamente da FS e VIF. I versi di Donne compiono un vero e proprio *tour de force* sul tema della croce, basato sulle immagini e i paralogismi tipici dei *metaphysical poets*. Il testo si lega alla traccia 3 tramite il motivo cristologico (è Gesù a parlare in *Jesus, the Actor*). Com'è d'uso in *Spasimo*, *The Crosse* è riportato in versione tagliata, per aumentare la concentrazione sintattico-semanticamente della performance. Il taglio più significativo**(41)** riguarda un complesso passaggio con metafore medico-alchemiche (vv. 26-54), volto a magnificare l'umiltà del sacrificio, la superiorità delle croci spirituali su quelle materiali e la necessità di segnare con la croce i sensi. Le immagini concettose ed estese su più versi di questo passo (specialmente le similitudini) rischierebbero probabilmente di diminuire l'impatto dell'ascolto. I passi inseriti nel copione, invece, mantengono una notevole forza espressiva, acuita dalla *brevitas*:

[...] ché la perdita  
di questa croce a me sarebbe un'altra croce.  
Sarebbe peggio il meglio, poiché non c'è afflizione,  
non croce così estrema come il non aver croce. (vv.11-14)  
Chi mi nega potere e libertà  
di stendere le braccia, esser mia stessa croce?  
Nota: ad ogni bracciata tu sei croce; (vv. 17-19)  
[...] China gli occhi  
e vedi croci su creature minime,  
alzati e vedi uccelli su ali in croce (vv. 21-23).**(42)**

Il passo mostra come Donne monti immagini estremamente dettagliate – spesso al servizio del tipico *Witz* metafisico – con grande rapidità: il fenomeno è stato rilevato dalla stessa Cristina Campo, che lo descrive con il consueto, penetrante estro:

Spesso il processo di accensione successiva è così rapido da raggiungere la telescopica di immagini. In realtà questa velocità stessa è una simulazione, oggetto risponde a oggetto, eco risponde ad eco secondo le più geometriche e calcolate distanze.**(43)**

La varietà e la precisione delle immagini utilizzate come comparante o come *exemplum* contrasta con la *croce*, il pedale iconico e simbolico del testo, reso ancora più insistente e ossessivo nella versione della Campo. La traduttrice, infatti, sceglie di aumentare il numero di parole-rima *croce* in punta di verso a 15, contro le 3 dell'originale (che comunque contiene molte occorrenze di *croce* e derivati in altre posizioni). Le caratteristiche sintattico-formali della poesia di Donne si adattano perfettamente all'andamento iterativo e litanico di *Spasimo*, reso se possibile ancora più stringente e

parossistico grazie a questa «compiuta apologia del crocifisso», segnata da un «gioco verbale stretto e urgente»(44). Donne compose *The Crosse* intorno al 1604, sulla scorta della controversia sull'uso del segno della croce, avversato dai puritani anche all'interno del sacramento del battesimo. In *Spasimo* il componimento approfondisce e il confronto col sacro e i suoi paradossi, e funziona – insieme al *Sonetto sacro* della traccia 6 – come cerniera tra i testi di Sexton e quelli di Jacopone delle ultime tracce. L'iperbolica *imitatio cristi* propugnata da Donne – per cui «l'intera natura è segnata»(45) con la croce, dalla geometria della sfera fino alle «suture» del cervello – torna infatti sia in Sexton che in Jacopone: se nella prima è legata al «sacrificio corporeo di donna senza speranza di remissione» e al fallimento «dell'ipotesi di trascendenza»(46), nel secondo punta dritto all'«annichilamento» del sé come risposta analoga e contraria all'annichilimento di Dio nella croce. I frammenti di Bonito che seguono si agganciano al tema della croce («*croci mute dei senzamorire*», FS, p. 82, v. 7), e insieme raffreddano la temperatura delle immagini, riportandola al consueto luore, vago e abbacinante. L'ultimo verso («odore de la luce», VIF, p. 76, v. 4, per cui si noti anche la «scrizione discreta»(47) della preposizione articolata) anticipa la «luminosità» del testo sextoniano della prossima traccia, con la sua enfasi su una girandola di percezioni sensoriali. Dal punto di vista sonoro, la registrazione è priva di rumori di fondo fino all'ultimo frammento di Bonito, in cui fa capolino qualche gemito/singulto.

## traccia 5

Ricalcando la struttura consueta, la traccia si apre con la recitazione integrale di *The Fury of Sunrises* (*La furia delle albe*) di Sexton, seguita da pochi versi di Bonito (VIF p. 90, vv. 1-4; CO, p. 48, v. 8). *Fury of Sunrises* fa parte della raccolta *The Death Notebooks* (1974): come per il testo incluso nella traccia 3, siamo nella fase tarda della poesia sextoniana, in cui

L'io poetante si disintegra nel linguaggio magico-effusivo dell'isteria, in un flusso verbale allucinatorio, nella forza fonoritmica compulsiva di un linguaggio – denso di ossimori, luogo comune linguistico della mistica tradizionale – che si produce su se stesso.(48)

Più che per gli ossimori, *La furia delle albe*(49) si distingue per il luminismo impazzito, e in genere per l'exasperazione percettiva che investe non solo la vista, ma anche l'olfatto («l'odore di un amante», v. 9), l'udito («uccelli in ceppi | i loro folli suoni gutturali», vv. 14-15), il tatto («vecchi alberi al passo [...] | mi vengono addosso», vv. 46-47) e – tramite diversi riferimenti al motivo dell'alimentazione – anche il gusto («e il sacramento della prima colazione | gialla luminosità | come il tuorlo dell'uovo», vv. 35-37). Contrariamente agli altri testi di Sexton montati nelle tracce precedenti, *La furia delle albe* è riportato per intero, forse per il suo carattere estenuato, di tirata onirica e delirante. Gli agganci macrotestuali sono numerosi, a partire proprio dalla *luminosità* che, contando anche il derivato aggettivale (*luminoso-a*), occorre 13 volte, di cui 5 in epanalessi, distesa su un unico verso. Si vedano però anche il motivo dell'alimentazione, ad esempio nella paradossale visione escatologica «l'ultimo giorno che digerisce se stesso» (v. 43), e quello delle stelle assenti («niente stelle», v. 8; «spariscono le stelle», v. 19), che – se pare giustificato sul piano astronomico dal 'normale' sorgere dell'alba – acquista qui un valore di disorientamento e sofferenza cosmico-esistenziale. La poesia propone una sorta di estasi forzata nella realtà dei fenomeni, descritti in modo così intenso da destare qualche sospetto: né l'esperienza dell'*eros* né quella di una natura a tratti panteista («e Dio ovunque Dio», v. 30) possono veramente placare la cagna-Sexton, instradata ormai sul suo destino di maschera tragica. La bulimia, il vortice di luci e colori che si susseguono in *Furia delle albe* sono in realtà attestazione di una mancanza insanabile; l'estasi rimane del tutto velleitaria, così come la pretesa di salvarsi, non importa se in un giorno qualunque («il sacramento della prima colazione») o nell'ultimo, quello della resurrezione:

e il giorno che comincia  
per non morire per non morire  
come sorgesse l'ultimo giorno  
l'ultimo giorno che digerisce se stesso

luminoso luminosi  
 colori a non finire  
 vecchi alberi al passo, sempre gli stessi,  
 mi vengono addosso  
 la pietra che spacchetta i suoi cretti  
 e la prima colazione come un sogno  
 un intero giorno tutto da vivere  
 fedele intimo profondo  
 Dopo la morte  
 dopo il nero del nero  
 questa luminosità  
 – per non morire per non morire –  
 che Dio ha concepito. (vv. 40-56)

L'esecuzione di Lo Russo rende con grande perizia ed estro l'anti-misticismo beffardo e parossistico del testo sextoniano, specie grazie all'uso delle variazioni prosodico-agogiche e alla gestione del respiro, che rafforza la struttura ritmica del testo e aumenta l'effetto di *concitato* (già 'costruito' sintatticamente nei versi), dando l'idea di un leggero fiatone. I rumori di fondo – percussivi e intermittenti – mimano i suoni della natura, tra il vento che stormisce e i versi degli insetti. Oltre a fornire un tappeto ritmico all'esecuzione, si accordano 'semanticamente' all'impianto descrittivo del componimento.

I frammenti di Bonito che chiudono la traccia propongono ulteriori variazioni sul tema dell'alba e della luce, rafforzandone le valenze negative: l'alba sorge destando «orrore» (VIF, p. 90, v. 2), e «la luce è senza misericordia» (CO, p. 48, v. 8), in perfetto accordo con la *furia* e il senso di fallimento che animano il testo sextoniano.

## traccia 6

La traccia 6 segue lo schema consueto, montando il sonetto sacro XIV di John Donne, *Batter my heart, three person'd God*, con un frammento di Bonito (FS, p. 36). Il tema è quello della violenza del sacro, caro a Lo Russo nella sua esplorazione della mistica occidentale: nella nota a *Spasimo* la poetrice si appella direttamente alla «violenta carità» di Riccardo da San Vittore – importante fonte anche per Jacopone – e poco più avanti parla di «spasmo viscerale dell'eccitazione e della repulsione» e di «mistica carnale»(50). Il sonetto di Donne, tradotto da Campo come *Sfascia il mio cuore, Dio in tre persone!*(51), è in effetti un'appassionata apostrofe a Dio, in cui si invoca a chiare lettere lo stupro mistico come via privilegiata di purificazione e comunione col divino. La violenza concitata e volontaristica di *La Furia delle Albe* cresce e insieme si attenua nella paradossale supplica del sonetto. Secondo Cristina Campo, *Sfascia il mio cuore* contiene «l'invocazione dell'anima alla violenza divina, nelle candide, incandescenti figurazioni carnali comuni a tutti i grandi contemplativi, da Agostino a Jacopone a Margherita Alacoque»(52). La ricchezza figurale(53) e patemica dell'originale è resa da Campo tramite le scelte lessicali e sintattiche adottate in traduzione, e in particolare dalla tessitura fonica. Si vedano i primi cinque versi:

Sfascia il mio cuore, Dio in tre persone! Per ora  
 tu solo bussi, aliti, risplendi  
 e tenti di emendare. Ma perché io sorga e regga,  
 tu rovesciami e piega la tua forza  
 a spezzarmi, ad esplodermi, bruciarmi e farmi nuovo.

La fitta presenza di consonanti occlusive – culminante nella percussiva sequenza bilabiale ai vv. 4-5 – dà consistenza fonosimbolica ai “colpi” auspicati dall'io, che chiede a Dio di fare sul serio e di sfondargli il cuore. L'originale inglese *to batter*, che la Campo rende con *sfasciare*, significa “colpire ripetutamente”, e afferisce ai campi semantici della violenza carnale e del lavoro dello stagnaio, oltre a quello dell'assedio militare(54). *Battering ram* è infatti la dicitura per “ariete da assedio”, e la Campo ne è senz'altro consapevole, dato che nel commento cita un altro verso di

Donne, «O forte Ariete che per me | sfasciasti il Cielo...»(55) (in originale «O strong ram which hast battered Heaven for me»(56)).

Il testo di Donne esprime al massimo il paradosso di una spiritualità carnale, applicando la *coincidentia oppositorum* – ricetta base della mistica occidentale – proprio al dissidio tra corpo e anima, che nell’universo di Lo Russo può essere considerato come un’altra costante della tradizione ‘patriarchista’. A questo proposito, la scelta di Lo Russo di recitare il sonetto contraffacendo una voce maschile appare estremamente significativa. La lettura del Sonetto XIV è infatti l’unico luogo di *Spasimo* in cui Lo Russo modifica la sua voce adottando un timbro da uomo: la contraffazione è talmente ben eseguita che, senza saperlo, l’ascoltatore attribuisce facilmente la lettura a un altro attore. Che ciò accada con *Sfascia il mio cuore* va messo in relazione alla sensibilità di Lo Russo per le questioni *gender*, e in particolare col fatto che proprio questo sonetto «spicca nell’opera di Donne per la deroga rispetto alla normatività dei ruoli di genere»(57). Alcuni critici hanno rilevato nel sonetto XIV la presenza di una «fantasia sadomasochistica»(58), variamente declinata in senso omo- o eterosessuale. La vorticoso carica figurale e ragionativa del testo, in effetti, inverte e mescola le tradizionali immagini di virilità maschile e di sottomissione femminile. Perché «sorga e regga» – «immagine indubitabilmente fallica» per la critica femminista Hodgson(59) – l’io poetico deve essere preso con la forza. Si tratta di un io maschile o femminile? Secondo Sweeney, il rapporto è complesso e rivela una sorta di pendolarità *queer*, che mantiene un margine di fluidità:

The poem’s speaker might submit to a demasculinizing act strategically, to accomplish a relationship with God that will ultimately enable his own masculinity. If he does so, he maintains a male body, but simultaneously enters into a metonymic relation with the female body by taking on its “natural” role of submission. Such contiguity of function, however temporary, therefore simultaneously evokes the battered vagina. And, of course, the possibility of the speaker as a woman cannot be entirely ruled out, even if Donne did not structure the poem to foreground that potential.(60)

Specialmente la metafora a strati che sovrappone il motivo nuziale a quello dell’assedio sembra passibile di un’interpretazione femminile: da un lato per il *topos* erotico dell’assedio amoroso – è tradizionalmente il maschio ad assediare(61) – dall’altro perché l’io, «promesso al tuo nemico», permane in una condizione di inermità e impotenza che solo l’intervento dall’esterno può modificare («Divorziarmi, disciogli, spezza il nodo, | rapiscimi, imprigionami», vv. 13-14(62)). Tutte queste ambiguità e torsioni – con le loro possibili implicazioni anche teologiche – si riflettono nella performance di Lo Russo, che nell’esecuzione vocale opera un conclamato salto di genere, tanto più spiazzante perché inserito nel contesto di un’opera in cui il timbro femminile è presentato come ‘normale’. Una speciale forma di transizione, del resto, è anche adombrata dall’«identificazione autoproiettiva»(63) di Sexton con il Cristo sacrificato e crocifisso, in quanto figura dell’incesto e «trasposizione [...] della Figlia del Padre come vittima innocente del martirio voluto dal Padre-Dio»(64).

Il frammento di Bonito che chiude la traccia (FS, p. 36) si collega alla violenza mistica («l’amore straziato del dio», v. 5), fornendo ulteriori variazioni sul motivo della luce («sia | luce sotto la pelle | sia fame di luce», vv. 7-9) e su quello canino-linguistico («lingua di cani», v. 11). In linea col tipico *petèl* di Bonito, il testo mina la lingua poetica tramite una forma di rarefazione sintattico-ritmica, oltre che con lievi ma salienti forzature della grammatica: a questo proposito, spicca l’uso dell’arcaismo *sanguì* («i specchi»), la cui apparente *naïveté* cela complesse armoniche legate alla semantica del plurale. Essendo *sangue* principalmente un nome massa infatti, la sua pluralizzazione non comporta un *focus* su unità discrete, ma su altre proprietà semantiche, come differenti tipologie o molteplici istanziazioni nello spazio e nel tempo(65).

Per quanto riguarda l’estrema ricchezza ‘plurivocale’ dell’incisione, espressa non solo nel sonetto ma anche nei pochi versi di Bonito, in cui Lo Russo torna al timbro femminile spezzando però l’esecuzione in una varietà di sottotimbri, rimandiamo sempre al paragrafo 2.

## traccia 7

Avviandosi verso la conclusione di *Spasimo*, la tensione da *excessus* mistico-sacrificale è spinta fino al parossismo. La traccia 7 si apre con un frammento di Bonito (CO, p. 16, vv. 1-3) che introduce esplicitamente il tema pasquale: «perdi la memoria studia la resurrezione», v. 2. Subito dopo comincia l'esecuzione integrale di *The Passion of the Mad Rabbit* di Sexton (*La passione del coniglio matto*), tratto dalla raccolta postuma *45 Mercy Street* (1976) e tradotto da Lo Russo in *Poesie su dio*(66). Il testo è un esempio compiuto della bizzarra grottesca che caratterizza le poesie dell'ultima Sexton: la poesia prefigura il «suicidio blasfemo» della poeta, ed è anch'essa un modo per «denunciare i tic liturgici o i ridicoli riti primaverili a cui il puritanesimo imborghesito riduce le festività della Pasqua di Resurrezione»(67). Il coniglio in questione è infatti l'*Eastern Rabbit* di tradizione protestante, figura simile a Santa Claus, poiché a Pasqua porta un cestino di uova colorate e giocattoli da donare ai ragazzi modello. Il testo della Sexton sovrappone questa figura alla crocifissione di Cristo, dove l'esito non è la risurrezione ma un rogo pubblico su «una gran pira di sterpi» (v. 27), a metà tra la farsa di paese e il linciaggio di una strega. L'esecuzione performativa di questo testo è tra le più estrose in *Spasimo*, e si avvale di diversi rumori di fondo, tra cui campanelli di vario genere, grugniti animaleschi e il suono di un fuoco ardente, che fin dai primi versi anticipa il rogo dell'*explicit*.

La teatralità dell'esecuzione porta a riflettere sulla teatralità intrinseca del testo sextoniano. La maschera del coniglio è una persona schizoide che l'io lirico si vede imposta dalla propria follia, come se fosse uno spettatore: «un folle mi prese in pieno. | Si chiamava Signor Coniglio e con la stessa mia voce parlava» (vv. 7-8)(68). La grottesca parodia della crocifissione viene esplicitamente rappresentata come una sacra rappresentazione da fiera di campagna:

Poi venne il Venerdì Dannato e in alto fui issato  
come uno spaventapasseri, con messali e palloncini in molti s'adunarono  
e mangiavano pop corn. Gli altri due lassù parevano normali.  
Furono crocifisse le mie orecchie rosa-cipria, crocifisse  
le mie moffole zampette, furono  
crocifisse le mie caviglie di peluche. “Sono pazza”, dissi,  
“non fateci caso”.  
Qualcuno ridacchiò, qualcuno s'inginocchiò [...] (vv. 12-19)

La sensibilità per gli aspetti spettacolari e l'*agency* del pubblico va messa in relazione con «il cuore performativo» della poesia *confessional*, intesa come «contraffazione di dati biografici e 'fatti' del vissuto psichico in personaggi e azioni»(69). A questo proposito – e in connessione con l'indecisione di genere della traccia precedente – si veda che la versione di Lo Russo marca la voce dell'io lirico sia al maschile («in alto fui issato») sia al femminile («“Sono pazza”, dissi»).

Poco più avanti, il testo culmina nel rogo pasquale, in cui il coniglio distribuisce a destra e a manca le «uova dipinte con colori da circo» (v. 29), mentre brucia «nel tremor delle fiamme annichilando» (v. 31). Con questo endecasillabo – incapsulato in un verso più lungo – Lo Russo rende l'originale «as I burned to nothing in the tremor of the flames». Si veda la scelta del verbo *annichilare*, marcatamente jacoponica(70): il passo anticipa le tracce successive, dedicate alle *Laude*, e in particolare la 9, che ospita *Sopr'onne lingua Amore*, celebrazione dell'«alta nichilitate» (92, v. 341)(71).

I versi di Bonito posti in chiusura della traccia (VIF, 74) fanno da palese controcanto stilistico a *La passione del coniglio matto*, opponendo all'*imagery* vorticosa della Sexton un dettato ancora più iterativo e minimalista dell'usuale (anche perché Lo Russo ripete i 6 versi per due volte). Il tema è sempre quello del rogo e dell'estasi, raggiunta qui a mezzo di contrazione ed economia espressiva:

ogni preghiera  
nel fuoco  
ogni corpo in preghiera  
nel fuoco  
ogni corpo  
fuori da la mente



## traccia 8

La penultima traccia di *Spasimo* introduce per la prima volta dei versi di Jacopone. In particolare, si tratta di un montaggio delle laude 87 e 89(72). La laude 87, *Senno me par e cortisia*, mette a tema la *stultitia crucis*, tradizionale motivo paolino collegato all'*ethos* di anacoreti e ordini mendicanti (in particolare dei primi minoriti e dello stesso Jacopone, stando alle notizie biografiche). È dunque ben rilevato l'aggancio macrotestuale alla traccia precedente, con la sua enfasi grottesca sulla follia e sulla crocifissione/resurrezione («Al posto del Signore, sussurrai, | è risorto un folle», *La passione del coniglio matto*, vv. 35-36(73)).

Chi per Gesù va empazato, - par afflito e tribulato;  
chi per Cristo ne va pazo, - a la gente sì par matto;  
la pazia, chi non la prova, - già non sa che ben se sia

Come nota Matteo Leonardi, «la polemica verso le forme del sapere mondano e della socialità secolare raggiunge in questa lauda il suo culmine, così come l'operazione di risemantizzazione del lessico cortese variamente condotta nel laudario»(74). A questo proposito, il distico «la pazia, chi non la prova, | già non sa che ben se sia» introduce un classico «*topos* della letteratura erotica cortese»(75), applicandolo al contrasto – già evangelico – tra il sapere del mondo e la follia della croce. I versi che seguono – tratti dalla parte finale della lauda 89, *Amor de caritate, perché m'ài ssi feruto?* – continuano a spingere sul pedale erotico-mistico, ricollegandosi al sonetto XIV di John Donne. La lauda affronta infatti il motivo dello spossamento del sé e della rinascita in Dio, «in riferimento al tema bernardiano e vittorino della “violenza dell'amore”, che trae fuori di sé verso l'amato. Dio stesso ne è ‘vittima’ e l'uomo deve ugualmente cedervi»(76). Nella parte finale, la lauda 89 si trasforma in una vera e propria litania, in cui l'«invadenza anaforica» rappresenta per via significativa «l'annegamento» amoroso e la sua «impossibile verbalizzazione»(77).

Amor, amor, Iesù desideroso,  
amor voglio morire te abbracciando,  
Iesù, speranza mia, - abissame en amore. (vv. 283-284; 290)

L'esecuzione di Lo Russo è accompagnata da alcuni bordoni di sottofondo, che rimandano all'atmosfera ascetica e rarefatta di un monastero. Inoltre, un suono cadenzato e ampio simile a un respiro aumenta il senso di intensità e concentrazione. Ai versi di Jacopone seguono, secondo lo schema consueto, diversi frammenti di Bonito (FS, pp. 21-22, vv. 28-33; VIF, p. 62; FS, p. 75, vv. 1-9; p. 76, vv. 1-2). Si noti che Lo Russo ripete a contatto alcuni versi o parti di verso(78) del frammento tratto da FS, p. 75, creando una sorta di eco che ne moltiplica l'assetto (già di per sé) iterativo. Inoltre, i versi di Bonito sono accompagnati quasi fin dall'inizio da un'ulteriore, diversa eco, quella della lettura di Jacopone, montata in sovrapposizione e a basso volume, come se arrivasse da un luogo distante. Questa scelta di regia spinge a considerare i testi 'in parallelo': benché trionfante nei toni e nei fondamenti teologici, il testo di Jacopone trasmette «l'angoscia, tutta terrena, per l'oscuramento del proprio 'io' in Dio»(79). Analogamente, dalla specola antimetafisica di Bonito la «poesia [...] si inoltra nel proprio disfacimento, nel lago malinconico di una ferita psichica colma di incantamento»(80). Anche in Bonito occorrono immagini di 'inabissamento' («ancora luce si disface | mentre scendo – o mio dissolvermi – a parlarti», FS, p. 75, vv. 7-8). Solo l'abbandono dell'io e la regressione all'infanzia – in senso etimologico – infatti, permettono di «arretrare, riconoscere l'impronunciabile, la propria posizione indifesa – a difesa della propria finitezza. | Luogo comune della nostra inermità», come recita la nota d'autore a *La fioritura del sangue* (p. 101). L'apofasi per eccesso di Jacopone si rispecchia in quella in levare di Bonito: l'uno accede al nulla portando fino in fondo la “smisuranza” della carità, l'altro con un'«abrasione» o «mutilazione»(81) altrettanto radicale: due modi uguali e contrari per opporsi alla 'saggezza del mondo'.

## traccia 9

Il discorso sul nulla e il procedere *apofatico* proseguono e culminano nella traccia finale di *Spasimo*, in cui Lo Russo ‘esegue’ una significativa porzione della lunga lauda 92, *Sopr’onne lingua amore*(82). Jacopone celebra qui l’«alta nichilitate», il cuore del suo misticismo, secondo cui la creatura si annulla unendosi a Dio, e purtuttavia conserva «l’irriducibile distinzione» che lo separa dal creatore(83):

Alta nichilitate,  
– tuo atto è tanto forte,  
che apre tutte le porte,  
– entra nello ’nfinito. [...]  
Possedi posseduta,  
– en tanta unione  
non c’è divisione  
– che te da lui retragga.  
Tu bevi e se’ bevuta  
– en trasformazione,  
da tal perfezione  
– non è chi te distraffa,  
onde sua man contragga,  
– non volendo più dare,  
già non si può trovare,  
– tu se’ donna e signore. (vv. 341-344; 389-400)

In mezzo ai tipici artifici logici della *concidentia oppositorum*, è interessante notare un’oscillazione di genere simile a quella già rilevata per Donne. «Giocando sull’ambiguità del sostantivo femminile *nichilitate*», nota Leonardi, Jacopone fornisce «un’ardita immagine d’unione degli opposti maschile e femminile»(84), spingendosi a concepire proprio nei versi appena citati la figura di un Dio androgino («tu se’ donna e signore»). In diversi luoghi del laudario, del resto, «approfittando del genere femminile del termine ‘anima’», lo *ioculator domini* «accetta [...] molto volentieri di assimilarsi ad una sposa e di assumere il ruolo ‘femminile’ nel rapporto con Dio»(85).

Chiude *Spasimo* un ultimo, vorticoso montaggio di frammenti da Bonito(86). Nei versi colpisce la frequenza dell’avverbio *non* (22 occorrenze in 42 versi), in consonanza con la *nichilitate* celebrata nella lauda jacobonica. Continua l’«abrasione» poetica di Bonito che, procedendo per vagiti e sostanze pascoliane, approda al limbo della «vita inferiore» (VIF, p. 41, v. 1), in cui «le anime non si muovono» (FS, p. 94, v. 1). Questo paradossale non-luogo, sospeso tra vita e morte, pare l’esito (o il punto di partenza) dell’itinerario mistico proposto in *Spasimo*.

Per quanto riguarda la sonorizzazione, i rumori di fondo che accompagnano la lauda richiamano i bordoni medievaleggianti della traccia precedente. Coi versi di Bonito, invece, si torna al paesaggio sonoro della traccia 1, fatto di singulti e respiri affannati, in certi casi accompagnati dal *beep* macchinico. La performance, così, torna dove è iniziata proprio mentre termina, mimando l’esasperata, sfuggente circolarità tra nascita e morte, oggetto dei versi e della riflessione di Bonito.

## 2. Estasi fonografica

### Punto di vista disciplinare

L’adozione di un punto di vista musicologico riguardo a un’opera artistica quale *Spasimo* sembra proficua per una ragione ovvia, non decisiva, e per una ragione meno ovvia, però più decisiva. La ragione ovvia è che l’opera contiene degli elementi schiettamente musicali di una certa importanza. Tuttavia, in fondo, abbastanza comuni, non tali da sollecitare osservazioni musicologiche autonome (a mio parere, si capisce). La seconda ragione è che *Spasimo* contiene pure degli elementi non proprio musicali, ma nemmeno strettamente letterari, per trattare i quali, nell’assetto odierno degli studi scientifici, in particolare italiani, manca una disciplina specializzata; per cui, per coprire

quell'ambito, che si trova tra letteratura e musica ma non proprio nella musica, è utile – di fatto – che si mobiliti anche la musicologia. La quale però di conseguenza dovrà compiere una torsione, un'estensione del proprio dominio verso un insieme di fenomeni che non sono propriamente musicali.

Non si sono (ancora?) consolidati, in particolare in Italia, degli studi sulla voce che siano una disciplina autonoma e a sé stante rispetto alle discipline assestate di studio sulle diverse arti, ma che nel contempo siano capaci di trattare la voce come fatto estetico trasversale rispetto alla letteratura, al teatro, alla musica, al cinema, all'arte radiofonica, alla *performance art* vocale ecc. Esistono tuttavia opere – opere di confine tra le arti, o ibride, o anfibe – per comprendere le quali una disciplina degli studi della voce è indispensabile. Perché, come ad esempio in questo caso in cui si federano uno studioso di letteratura e un musicologo, in realtà gli studi di letteratura e musicologici non bastano. Anzitutto la letteratura performata, la musica vocale, il teatro ecc., e soprattutto le opere in qualsiasi modo vocali ma non ascrivibili pacificamente a nessuna delle arti canoniche, hanno una maniera di esistere per la quale il punto di vista più appropriato è lo studio specificamente della voce, uno studio specifico che però nel contempo è trasversale alle arti(87).

### Assetto materiale-mediale

Da qualche decennio è normale è frequente che la musica si costituisca ontologicamente sotto forma di *opus* fonografico. Sia indirettamente, quando la musica esiste in primo luogo nel suo nativo e multimillenario assetto performativo ma viene anche registrata; sia direttamente, quando nasce immediatamente sotto forma di registrazione, perfino talora senza mai essere performata. Occorre inoltre distinguere tra le categorie di fonografico, fonotecnologico e fonomediale: ad esempio, un concerto rock è tipicamente fonotecnologico, perché il suono viene captato e diffuso attraverso tecnologie postmeccaniche (cioè elettriche ed eventualmente informatiche, le meccaniche essendo quelle degli strumenti tradizionali pre-elettrici), ma non fonografico, se come spesso accade non viene registrato; la radio è fonomediale, perché per definizione, in quanto *mass medium*, diffonde il suono a distanza attraverso tecnologie post-meccaniche.

*Spasimo* è un *opus* fonotecnologico e fonografico e fonomediale, perché nasce direttamente attraverso la registrazione tecnologica del suono (di atti performativi, certo), e viene diffuso nel web. È indispensabile dire non solo che è fonomediale, ma anche fonografico, perché ai fini della classificazione rileva non solo la differenza “in loco vs a distanza” (per la quale un concerto rock è fonotecnologico ma non fonomediale), ma anche la differenza “in tempo reale vs differito”, per la quale un programma radio in diretta è fonomediale ma non fonografico. Questo, riguardo all'assetto materiale-mediale dell'oggetto. Ora, mentre è frequente la musica fonografica e fonomediale, quanto lo è la poesia? Le collane fonografiche di poesia – nativamente concepita o no per una dizione vocale – abbondano(88); abbondano le poesie dette e registrate – nativamente concepite per una dizione vocale – caricate in rete; non mi pare abbondino le opere di poesia propriamente concepite per una diffusione fonomediale nel web.

Date queste premesse, non risulta inopportuna l'indicazione fornita dall'autrice sulla maniera preferibile di fruizione dell'opera: «Consiglio l'ascolto a volume sostenuto o in cuffia, al buio»(89). Grazie alla sua natura essenzialmente fonografica, *Spasimo* valorizza in alto grado le determinazioni e le differenze inerenti a intensità, timbro e spazio, che sono proprio quelle dimensioni del suono che la fonografia esalta o mortifica (al contrario altezza e durata sono dimensioni più indifferenti al trattamento tecnologico). Un volume sostenuto consente di risuonare *forte* anche a dei *piano* che sarebbero tali per il volume originale della voce ma che grazie all'amplificazione possono e devono essere forti, e consente a certi *forte* di essere sovrachianti, al di là del vocale umano naturale. Il buio favorisce la concentrazione del fruitore sul dato acustico senza richiederli lo sforzo volontaristico di chiudere gli occhi, quindi è coerente con l'assetto materiale fonografico (di per sé puramente acustico), ma soprattutto è coerente poeticamente con la *Stimmung* espressiva dell'opera, che tematizza l'assenza della luce o la sua presenza come eccezione (in senso anche metaforico).

## Costituzione artistica

Lo Russo definisce correttamente *Spasimo* un melologo, genere volentieri da lei frequentato. Genere antico – voce parlata con accompagnamento musicale strumentale –, ammodernato in questo caso nella forma del melologo elettronico. Tuttavia a tratti il melologo si riduce al grado zero: ad esempio, in alcune tracce la base elettronica non consiste che di un singolo suono tenuto lievemente oscillante; oppure spesso la base sparisce del tutto, dando luogo al silenzio (non senza effetti notevoli, dato che il valore espressivo del silenzio – il nulla sonoro – è tutt'altro che nullo). Ma addirittura, la valorizzazione dello strumento multipista, attraverso cui la voce viene sovrapposta a sé stessa, rende plausibile l'ipotesi che un melologo non debba di necessità contenere musica: è sufficiente che la voce linguistica sia accompagnata da qualcos'altro, da qualsiasi altro tipo di suono. Compresa un'altra voce linguistica: in *Spasimo* sovente la voce fa da accompagnamento a sé stessa per mezzo della moltiplicazione delle piste e della varietà delle condotte fonatorie ed espressive.

L'uso parco dell'elettronica è significativo. Essa di per sé è il mezzo sonoro più ricco possibile: è l'unico strumento musicale che può tutto. Ma l'elettronica, pur essendo la propaggine più avanzata della tecnologia materiale musicale, consente anche le forme sonore più basiche, elementari, primordiali. Nel nostro caso, infatti, attraverso il massimo della sofisticazione è riconquistata l'origine. Un'origine ideale, non storica: il semplice essere del suono – un suono impregiudicato, vergine – al cospetto del silenzio; o della parola. Risultato impossibile con gli strumenti tradizionali, che sono tutti culturalissimi, sovraccarichi, incrostati di storia. E coerentemente l'elettronica minimale favorisce l'originarietà pure della poesia. Osserva Renato Barilli: «queste frasi [...] sono urlate, gridate, soffiate da una “spasimante” prestazione orale, con l'aiuto del mezzo elettronico, la grande innovazione tecnologica che riporta la poesia o la letteratura in genere ai suoi primordi, ricordandoci che si tratta di una manifestazione prima di tutto orale, mentre solo in un secondo tempo sono subentrate le trascrizioni cartacee»<sup>(90)</sup> («ricordandoci» cioè la ben nota questione dell'oralità secondaria, in una configurazione speciale).

Diverse diversità s'intersecano, su più piani, a costituire il complesso dell'opera. Anzitutto, come già notavamo, il piano autoriale è sdoppiato, con un'autrice che però non dice poesia propria, ma quella di altri quattro autori. Di ognuno di questi sono detti – anche mescolandoli – diversi testi. Ciascuno dei quali è pronunciato con variegata condotte vocali (parlato, ansito, lamento...). A sua volta il parlato è altamente differenziato (su questo ci soffermeremo). Pure l'accompagnamento è diversificato, in silenzio o musica (minimale) o suono extramusicale (sintetico o tratto dalla realtà quotidiana). E differenziato è il modo di registrazione della voce: microfonata più o meno da vicino, più o meno riverberata; e il modo di scrizione fonografica: più o meno a destra o sinistra e più o meno prominente nella cosiddetta *soundbox* (lo spazio acustico virtuale della registrazione e del mix)<sup>(91)</sup>.

## Costituzione sonora

L'attacco della prima traccia dischiude un universo acustico concentratissimo. La deprivazione sensoriale suggerita al fruitore, l'azzeramento della visione, facilita l'acuirsi dell'attenzione uditiva, che peraltro è comunque indispensabile affinché sia adeguata al livello di finezza degli eventi nella costruzione fonografica. È la sfumatura del suono – oltre ai fenomeni mesoacustici – che fa la qualità di *Spasimo*. Che però risulta un universo, un ambiente estetico totalizzante, non un semplice oggetto parziale all'interno dell'universo esterno reale più grande, perché cattura la mente dell'ascoltatore in un'esperienza completa e a sé stante rispetto al mondo per quaranta lunghi minuti: un universo, puramente acustico, microestetico. Immersivo non perché satura la nostra percezione con massicci stimoli multisensoriali, ma al contrario perché sottilmente ci induce a immergerci noi nella sua limitata unisensoriale (uditiva) totalità. L'attacco della prima traccia immette in quest'universo di dettagli di suono fin dal primo istante, attraverso l'esposizione di pochi elementi sagacemente costruiti:

- il singolo suono elettronico – come *beep*-acufene-bordone – già evocato, che in realtà, a guardar meglio (ad *ascoltare* meglio), è formato da due suoni, fusi: uno più acuto e debole e fisso nella dinamica e nello spazio, un altro più grave (una sesta maggiore sotto) e appena più forte e oscillante nella dinamica e nello spazio stereofonico;
- microfonato molto da vicino, un respiro, continuamente cangevole in più dimensioni: sia inspirato sia espirato; per lo più di bocca, ma a tratti anche di naso; con una gamma variabile di velocità, e con pause più o meno lunghe tra una in/es-pirazione e l'altra; per lo più puramente rumoroso (circa lo spettro consonantico dell'acca, o di una simil-*effe* quando è di naso), ma a momenti anche intonato se diventa vocalico, quando sconfinava più nettamente nell'ansito;
- le intonazioni di voce che dicono il testo poetico, a loro volta espressivamente assai diversificate, ma non in una gamma estrema, bensì piuttosto in una gamma ove la differenza sensibile è piccola, ma non per questo meno rilevante.

La gestione dello spazio virtuale della registrazione, che concerne (1) la polarità stereofonica destra/sinistra, nonché (2) la polarità vicino/lontano, è un elemento che viene immediatamente valorizzato in alto grado. E siccome gli elementi in gioco rimarranno i medesimi fino alla fine, sia pure con progressive aggiunte di tipi concreti di suono, funge da potente fattore unificante dell'opera. Presumibilmente non capace di attirare la costante attenzione consapevole dell'ascoltatore, ma di certo capace di conferire coerenza all'insieme, oltre che di fornire uno sfondo (sonoro strumentale, in senso lato) alle figure (sonore umane: la voce). Lungo le tracce si presenteranno colpi percussivi riverberatissimi, rumore di onde del mare (traccia 2), radi suoni vocali lamentosi o percussivi (traccia 3), un lamento (traccia 4), rumore come di vento e altri effetti rumoristici lievi (traccia 5), un lamento (traccia 6), rumori lievi, tra cui campane e gong (traccia 7), un bordone di voce molto soffiata, e fiato, misti a suono sintetico quasi *ambient* (traccia 8), un bordone musicale diatonico (traccia 9). Ma in più tracce, in particolare nella nona e ultima, sarà ancora il gioco tra il *beep* elettronico iniziale e l'ansito e il silenzio, e più sottilmente tra le diverse impostazioni d'intensità e di riverbero e di collocazione stereofonica della voce, a determinare il contesto – ma proprio co-testo – sonoro che avviluppa la dizione poetica. L'opera è per così dire incorniciata, classicamente conchiusa in questa forma ciclica, costruita mediante la tecnologia di registrazione multipista.

### **Excessus vocis**

La costituzione di *Spasimo* è polifonica letteralmente, perché nell'opera si sovrappongono più voci distinte, nonché polifonica e contrappuntistica radicalmente, per via dell'intreccio multiplanare sopra descritto. Sono strategie deliberate (non importa quanto consapevolmente) di Lo Russo per ottenere la coerenza tra contenuto e forma, tra la tematica centrale dell'opera e la sua configurazione materiale. In *Spasimo* l'estasi è realizzata tecnicamente. Il soggetto esce da sé demoltiplicandosi in voci plurime. Voci, appunto, in senso letterale e in senso (tras)lato. In questa direzione l'opera porta a compimento tendenze di lunga durata dell'arte di Lo Russo, enunciate da lei e ben riconosciute dalla critica(92).

Qualifica l'opera il fatto che la molteplicità vocale è sia consecutiva sia simultanea. Il respiro o ansito, ad esempio, si contrappone al parlato in porzioni delle tracce 1, 2, 5 e 9 (in associazione per lo più ai versi di Bonito). Ma siccome non tanto lo precede o segue, quanto piuttosto lo contrappunta, gli coesiste nel tempo presente, in questa maniera genera una profondità *interna* alla gamma del possibile vocale. Già attuale, non potenziale. E questo è un esempio più chiaro, poiché la differenza è netta. Ma altrettanto spessore intrinseco alla vocalità lo generano differenze meno nette, meno facilmente descrivibili ma non meno sensibili per l'ascoltatore, tra i vari tipi di parlato. Che può essere accorato, solenne, prostrato, eccitato, capriccioso, seducente... una quantità di attributi, insieme psicologici ed estetici, che caratterizzano le tante voci che Lo Russo produce pressoché tutte insieme nella diacronia e nella sincronia delle tracce di *Spasimo*. E che stanno, così, per lo spessore intrinseco del possibile umano, dato che dell'umano la voce è sonorificazione.

Nelle tracce dedicate a Sexton, Donne e Jacopone, in particolare, dove il testo è fraseologicamente più lineare, Lo Russo incatena alcune prestazioni di dicitrice tra le sue più ardue e smaglianti (sulla



dizione dei testi di Bonito, in sé più frammentari, ci concentreremo a parte). Sono conciliate varietà capillare e unitaria compattezza, proiezione formale lunga e lunghissima ed estrosa accensione dell'istante. La differenza significativa si produce da un testo all'altro, ovviamente, ma anche tra distinte sezioni di un medesimo testo, tra verso e verso, da vocabolo a vocabolo, da sillaba a sillaba, perfino da un singolo fonema all'altro, per effetto di un processo interpretativo che palesemente passa attraverso una decostruzione radicale del testo, che giunge a smembrare la lingua nelle sue costituenti minime, gli atomi fonatori, ma poi anche una successiva fase di ricostruzione(93), in cui il rispetto del valore dell'istante, della minima pullulante divergenza del senso, è trasceso nella campitura ampia, in cui si raduna e sintetizza la totalità di un carattere: che sia la mattana del coniglio sextoniano, la cupa ossessione dell'*amor dei* jacononico o la concettosa violenza di Donne.

### **Diffrazione e autenticità espressiva**

*Spasimo* mostra con pienezza le virtù della celebrata Lo Russo performer. A parer mio (la questione del valore e interesse intersoggettivo del parere critico soggettivo esiste e sotto la tratteremo) le tante voci dispiegate nell'opera sono tutte espressivamente 'giuste', vale a dire appropriate, autentiche, credibili, non false, non artificiose, non incresciosamente stonate rispetto al messaggio. In breve, la recitazione attoriale è perfetta; perché è attoriale nel senso di tecnicamente realizzata a un livello professionale, ma non nel senso dei tic e atteggiamenti che rendono la recitazione attoriale un registro espressivo tipico, riconoscibile, talora purtroppo sgradevolmente alieno rispetto all'espressione reale delle persone.

Non che Lo Russo compia una recitazione mimetico-realistica di basso profilo. In veste di teorica del mestiere, oltre che di artista con la propria poetica, lei condanna il modello di recitazione e dizione che definisce «parafrastica»(94). Cioè volto alla resa niente più che completa e corretta del significato di un testo. In questa prospettiva si spiega il suo farsi discepola concreta o ideale di un insieme non nutritissimo di maestri precisamente caratterizzato:

Il filo conduttore principale è la vocalità. Gabriella Bartolomei nasce come cantante lirica, e insieme a Carmelo Bene e Piera degli Esposti, fa parte di quella schiera di attori che lavorano più su una recitazione 'vocale' che 'descrittiva', che io odio (quella, per intenderci, di Albertazzi, Gassman, etc.). E, infatti, i primi tre sono anche gli unici che sono stati in grado di recitare la poesia, cosa che normalmente gli attori recitano male perché per recitare la poesia bisogna entrare nelle catene fono-sillabiche, fono-simboliche del testo. Non ha nessun senso perseguire la sintassi.(95)

Perseguire la sintassi è lo stile di recitazione 'parafrastico', miseramente inadatto a rendere giustizia al valore infuso nello strato fonico della poesia.

Sofferriamoci un momento su Carmelo Bene, che funge da utile termine di confronto per precisare, individuando differenze specifiche, la definizione dell'arte di Lo Russo. Esiste una 'funzione Bene' nella recitazione teatrale, e nella dizione poetica contemporanea. Essa consiste nel rendere la fonazione – occorre dire fonazione per non limitare riduttivamente l'interesse alla dizione linguistica – nel renderla un atto e un oggetto dotato di valore in sé stesso, al di là del suo strumentale servile funzionamento come veicolo del significato verbale. Bene anzitutto si oppone al tipico manierismo della declamazione teatrale italiana tradizionale, sommariamente identificabile col cosiddetto birignao, e sviluppa al contrario tutto un vario repertorio di possibilità vocali anche anomale ed eccentriche. Tuttavia per far ciò costituisce pure un suo proprio personalissimo manierismo, inconfondibile, una specie di anti-birignao, presente pressoché sempre durante la sua recitazione. Tale manierismo beniano svolge certamente la funzione di eludere il paradigma corrente 'parafrastico', o meglio direttamente (banalmente) esplicativo del contenuto primario del testo; ma svolge pure una funzione ulteriore, che è quella, instaurando un regime parallelo a quello della spiegazione, di straniare il testo stesso: in ogni momento il testo è detto e insieme contraddetto, o almeno detto in una maniera che non ha a che fare col significato primario, una maniera complementare, insomma straniata.

Su questo straniamento bisogna aggiungere qualcosa: l'anti-birignao beniano detiene una sua valenza espressiva definita, non è semplicemente complementare, non è solo estraneo al significato primario; ha una sua valenza che io non mi sento di descrivere altrimenti che come l'atteggiamento – atteggiamento umano psico-antropologico, ma totalmente perfuso nella materiale forma del suono – della persona che, mentre parla, mentre fona, nel contempo implicitamente dà ad intendere di disprezzare ciò di cui parla o ciò che la circonda o l'interlocutore o il mondo intero, di essere annoiato infastidito disgustato dalla pochezza particolare e generale. Forse perfino da sé stesso, rispetto ai sublimi versi che declama. Lo Russo recepisce decisamente la lezione di Bene(96). La recepisce come invito e sprone a valorizzare la ricchezza delle possibilità tecniche ed espressive vocali al di là della dizione poetica comune. Con una differenza però importante rispetto al paradigma stesso: non recepisce, quindi respinge, l'anti-birignao beniano, quello specifico e tipico manierismo che abbiamo molto opinabilmente descritto. Ora, oltre a implicare sublime schifo, il singolare manierismo beniano ha pure una diversa funzione, che è quella di implicare costantemente, come in filigrana: questo testo lo sta recitando Carmelo Bene. Al contrario Lo Russo rifiuta di personalizzare la dizione, di asservirla all'affermazione di sé, nel senso sia di io individuale sia di personaggio pubblico. Intende piuttosto e usa la diffrazione vocale come strumento per la fuoriuscita transpersonale dell'io.

### Vocalità extraverbale

*Spasimo*, lo dice la parola, è moto corporeo convulso, inconsulto. Se vogliamo restringere all'ambito vocale: atto fonatorio 'inarticolato', straziato. Come l'ansito carsico che lungo le tracce soggiace alla dizione poetica. O il grido, o il lamento. Programmaticamente la polifonia dell'opera dà luogo alla voce spasmodica, generata da un sentire, oltre che un ragionare, violento (quand'anche sia *pianissimo*). La voce linguistica copre tutta la gamma prosodica, cioè – in termini musicali – diastematica (relativa agli intervalli d'altezza), ritmica (concernente i rapporti di durata minori), agogica (inerente alla velocità del passo degli eventi); ma fuoriesce pure – un'estasi, ancora, ma antisublime – nell'extralinguistico, nel dominio indominabile non codificabile dello strato fonatorio extraverbale – inarticolato sul piano della fonetica, ma invece in termini musicali relativo proprio all'articolazione, al timbro – che è comunque altamente semantico.

Occorre precisare, in ogni modo, che in *Spasimo* la voce non linguistica è anche tutt'uno con quella linguistica. Più che contrapporvisi categoricamente, la pervade. Ciò implica una concezione desublimata dell'umanità(97). In realtà non abbiamo da una parte la lingua, la ragione, il pensiero articolato, la civiltà, e dall'altra l'emozione bruta, il subumano, la fonazione inarticolata. Sono cosa sola. Ma più significativamente, non è neanche vero che in questo *continuum* l'elevato è linguistico e il basso è extralinguistico. Sono cosa pari. Nella voce, nella voce di un'interprete totale e autentica come Rosaria Lo Russo, in quel campo così molteplice e nel contempo così uno che è la voce, non ci sono l'indegno e il degno, bensì, del presunto indegno, si rivela la dignità. Infatti l'emozione è *articolata*: articolata – meglio che con qualunque altro mezzo – mediante la voce non linguistica. Ed esistono emozioni brute (come d'altronde esistono bruti pensieri), ma pure emozioni fini e finissime, specialmente in campo estetico(98). Che non sempre il raziocinio è in grado di formulare con tale esattezza come la fonazione para- ed extralinguistica.

### Immense differenze minime

Lo sconfinamento nel dominio para- ed extralinguistico impone al critico l'attenzione a dati microscopici (o meglio microacustici) ed evanescenti. A determinazioni e variazioni del materiale sfuggenti: la differenza infinitesima nell'infinito fascio di *continua* che costituisce il suono. Si tratta di differenze minime ma insieme immense: sottilissime sul piano fisico, ma di importanza grandissima, non misurabile, sul piano dell'esperienza. Il lavoro del critico è tanto più prezioso quanto più inerente a questi dati evanescenti, ma anche più scivoloso. In ogni caso ormai ineludibile.

Oggi è solo più palese, ma sempre è stato vero che ciò che più conta nell'arte è più difficilmente afferrabile e formulabile.

La riflessione metodologica deve proseguire. Quando dicevamo che le voci di Lo Russo in *Spasimo* sono tutte giuste, il punto non è, in concreto, se lo sono davvero oppure no; se il critico ha ragione o torto. Il critico può sbagliare la sua valutazione. Il punto, teorico, è che è sensato e opportuno discutere la questione in questi termini: di giustezza – relativamente oggettiva, o almeno intersoggettiva – dell'interpretazione vocale. Proclama Lo Russo: «tratti sovrasegmentali abusivi non sono concessi al performer»(99). Con ciò intendendo due cose: esplicitamente, che il performer deve trovare la voce giusta per ogni segmento testuale; implicitamente, che sia possibile stabilire se lo fa. Certo, fruitori diversi hanno opinioni diverse sulla giustezza o non giustezza dell'interpretazione, ma quello di cui ormai gli studi scientifici devono farsi carico è questo livello intersoggettivo – o oggettivo, ma non universale – in cui due coscienze umane, psico-antropologico-culturali, una dell'artista e una del fruitore, comunicano con tale affinità che una fa scelte tecnico-espressive che l'altra trova tutte giuste (o non giuste, 'abusiva'). Gli studi devono mettersi in grado di spiegare tali fenomeni, devono quindi: (1) affinare gli strumenti di analisi per questo tipo di materiale evanescente («cosa è più inafferrabile e impressionistico della voce?»)(100); nulla, ma invece va comunque afferrata e sistematicamente sviscerata); (2) accettare la soggettività delle impressioni, semplicemente evitando, nell'analisi, indebite generalizzazioni (le impressioni sono soggettive nel senso che sono individuali, proprie singolarmente di ciascuno e quindi potenzialmente innumerevoli; ma sono anche oggettive nel senso che l'impressione soggettiva di ciascuno ha un'esistenza reale, oltre a un eventuale interesse per tutti o per molti).

### Commento microfónico

Entriamo dunque nella materia, assumendo deliberatamente un punto di vista soggettivo. E commentiamo dei passi della dizione di Lo Russo il cui valore pare grande, e pare tale per delle ragioni attinenti al livello sottile della forma sonora della dizione. Lo chiamiamo commento microfónico perché comporta questo livello di attenzione alla sfumatura minima del suono vocale (non per riferimento al microfono come oggetto tecnologico). Ad esempio, nella traccia 1 Lo Russo pronuncia i seguenti due versi di Vito Bonito:

No – detto al non essere

No – di bambina in fiamme (FS, p. 38, vv. 1-2)

La maniera dicitoria a me pare specialmente efficace. I due versi spiccano per contrasto con quelli adiacenti e circostanti nella polifonia dell'opera. Il significato protestatario del testo è reso da numerosi elementi: dalla forza accentuata della lettera enne a inizio di frase, che è quasi raddoppiata; dal timbro squillante di voce: lievemente piccata, si direbbe; dall'anafora, che è insistente intrinsecamente; dal contrasto interno a ciascuno dei due versi, per cui il «no» – fraseologicamente separato dal seguito, come sulla pagina suggerisce il trattino – suona esclamativo, come un'interiezione, anche per via della forma monosillabica, mentre il seguito è in effetti pronunciato come una delucidazione, una didascalia; dalla doppia negazione nel primo dei due versi, che nega la negazione ma nel contempo confusamente la sovraccarica; dall'immagine della bambina, tipicamente propensa, per l'età, a protestare con un "No!". Cumulati, questi vari elementi nell'insieme rendono la dizione dei due versi specialmente incisiva. Il significato è in parte oscuro o vago, ma in una maniera che non nuoce alla fruizione dell'opera (per motivi che approfondiremo fra poco). Una parafrasi non solo è impossibile ma sarebbe anche inopportuna. Comunque, un significato univoco dei due versi non esiste, ma di certo non è "un sì detto all'essere da una persona serena".

Un altro passo, ancora nella traccia 1, la cui dizione mi colpisce e cattura in quanto ascoltatore, cioè essenzialmente per l'efficacia della dizione, oltre che per il contenuto e la forma scritta, è il seguente:

fai l'estasi  
esci la morte  
esci il respiro (FS, p. 11, vv. 4-6)

Questi versi Lo Russo li pronuncia con un'impostazione vocale che rammenta quella di un'anziana prozia timorata che dice al nipote – che so – di indossare il cappottino: premurosa, come curva a prendersi cura dell'interlocutore, però al tempo stesso perbenino, scrupolosa ai limiti del meschino. Lontanissima dalle tipiche connotazioni sublimi del termine “estasi”. D'altronde già che l'estasi venga prescritta col verbo fare e al modo imperativo, nell'originale di Bonito, stona con quelle connotazioni. In definitiva l'effetto è altamente ironico (per me potentemente comico). L'ironia comporta per definizione doppiezza di significato. Quindi in un messaggio comunicativo multimodale può generarsi o (1) dalla doppiezza interna a un singolo strato comunicativo del messaggio (ad esempio lo strato linguistico referenziale); o (2) dalla doppiezza del significato in uno strato rispetto al significato in un altro strato (ad esempio lo strato linguistico referenziale rispetto al contesto materiale circostante, o alla musica di accompagnamento ecc.). Così, in «Fai l'estasi» detto da Lo Russo, l'ironia si genera dalla frizione tra il significato del testo scritto e il carattere della condotta vocale, inerente alla prosodia ma anche, in questo caso soprattutto, al timbro, allo spettro delle vocali.

Solo un'analisi 'microfonica' può rendere giustizia a un'opera d'arte vocale, a qualsiasi genere artistico essa appartenga. A questo scopo peraltro giova che il lettore possa ascoltare il campione analizzato, così come giova al lettore poter vedere, almeno in una decente illustrazione, l'oggetto di un'analisi visiva, o poter leggere il campione di un'analisi letteraria. Il problema scientifico, sul piano metodologico, è questo: come asseverare che il commento microfonico sia valido? A parte la oggettività o intersoggettività o soggettività delle impressioni, se il critico asserisce che una voce gli pare 'perbenino', come lo argomenta? Al momento non mi risulta l'esistenza di una simile classificazione delle espressività dei toni di voce. Il problema concerne tutte le arti vocali (canzone, teatro musicale, teatro, cinema, radiodramma...)(101).

## Valenza fonocastica

Passi specialmente efficaci sul piano della dizione si trovano in *Spasimo* dall'inizio alla fine. Quelli appena esaminati sono solo i primi due pescati arbitrariamente nella traccia 1, non gli unici né i più importanti dell'opera. Nella nostra riflessione sono funzionali e sufficienti per attirare l'attenzione su questo peculiare tipo di esperienza estetica, sul fenomeno per cui certe dizioni linguistiche si figgono nella nostra memoria come *Gestalten*: precise e immutabili; e proverbiali, paradigmatiche; anche e soprattutto nell'aspetto sonoro. Chiunque riconoscerà quest'esperienza per averla compiuta pure ad esempio nel cinema, dove certune frasi, per la qualità della formulazione linguistica moltiplicata per la qualità dell'interpretazione espressiva vocale, si estollono sulle altre e vanno a formare un repertorio esemplare, un'antologia portatile che ciascuno serba e attinge nella memoria uditiva. La differenza rispetto ad analoghe antologie personali in altre arti è che: nella poesia scritta/letta i versi memorabili non sono memorati nella forma sonora prodotta da un interprete, che è assente; nel teatro le frasi memorabili sono più difficili da ricordare nella loro precisa forma sonora perché l'opera è fuggevole, in quanto non fonografica; nella canzone e nel teatro musicale, performativi o fonografici che siano, l'interpretazione vocale è coestesa alla melodia, il che produce una forte e imprescindibile interferenza. Nella poesia performata (o nel cinema, o nel podcast), oltre all'intrinseca icasticità sonora di certi frammenti testuali detti a voce, contribuisce a renderli memorabili la ripetizione, esatta fino al dettaglio più minuto, consentita – nel caso dell'assetto fonografico, di cui *Spasimo* è un campione – dalla riproducibilità tecnica.

Fra gli autori sottoposti a «messa in voce»(102) da parte di Lo Russo in *Spasimo*, Vito Bonito risulta sovente e intensamente fonocastico, per alcune ragioni strutturali inerenti allo stile. Anzitutto, come abbiamo notato, la sua poesia è altamente iterativa, e – banalmente – la ripetizione favorisce la memorabilità; d'altronde Lo Russo si appoggia sulle ripetizioni già proprie della poesia bonitiana per renderla ulteriormente iterativa nel montaggio finale, procedimento che non adotta coi testi degli altri autori, sebbene siano anch'essi molto iterativi. Inoltre la lingua di Bonito è volentieri

asintattica, o sintatticamente anomala e perfino aberrante, ma non fino al punto del *nonsense*, bensì con una devianza relativa che colpisce il fruitore – nel nostro caso l’ascoltatore – senza spiazzarlo del tutto. Leggiamo alcuni versi tratti ancora solo dalla traccia 1: «angelo de le mani | tu che non perdoni | nostro essere umani» (FS, p. 74, vv. 2-4), dove la preposizione articolata viene disarticolata, e manca un indispensabile articolo determinativo; «ma solo ferire ci doni», dove adibito a complemento oggetto è un verbo semanticamente straniante, per giunta non preparato nella sintassi da un articolo; «quale luce | tremare», dove il verbo intransitivo è reso transitivo (ovviamente eccetera). Soprattutto, infine, sempre a causa della paratassi, o della sintassi slogata, il verso di Bonito costringe meno di altri a una dizione per frasi e periodi interi e lunghi, propiziando una dizione per vocaboli o sintagmi isolati, di conseguenza una maggiore libertà e varietà della gamma espressiva, che non disintegra il testo come farebbe con un testo ordinario compatto.

Bonito è criptico, ellittico, nucleare. Ma è adattissimo per un lavoro come questo, vocale e fonografico, perché, pur nell’oscurità d’insieme della sua poesia, sono chiarissime invece le connotazioni di ogni singolo elemento lessicale impiegato, e quindi, siccome l’esperienza estetica della lingua messa in musica è spesso elettivamente per parole chiave, per fitte asintattiche di significato (così si ascolta volentieri anche la canzone, o il teatro d’opera), Bonito, mentre sulla pagina richiede un notevole sforzo di esplicazione dell’implicito, detto a voce risulta senza difficoltà eloquentissimo. Usarlo in un’opera come *Spasimo*, in funzione sia di testo centrale sia di testo complementare agli altri via via centrali, da parte di Lo Russo è un’intuizione strategica. Sexton, Donne e Jacopone sono detti da lei con non minore appropriatezza ed estro espressivo, ma con minore varietà delle condotte, e rispettando maggiormente la compattezza testuale, anziché decostruendo e ricostruendo il testo come fa con Bonito.

## Piacere fonoestetico

Non pare necessario in questa sede indugiare sulla natura fondamentalmente vocale della poesia di Lo Russo, con evidenza un principio primario della sua arte, propugnato da lei e riconosciuto dalla critica(103). Puntiamo piuttosto l’attenzione su un fenomeno particolare, collaterale a quanto abbiamo detto sul valore fonocastico della poesia. Per Lo Russo è un riferimento capitale, che cita sovente, il celebre e seminale passo de *Il piacere del testo* di Roland Barthes sulla «*scrittura ad alta voce*». Motivazione della quale sarebbe cercare «il linguaggio tappezzato di pelle, un testo in cui si possa sentire la grana della gola, la patina delle consonanti, la voluttà delle vocali, tutta una stereofonia della carne profonda: l’articolazione del corpo, della lingua, non quella del senso, del linguaggio»(104). Gli studi scientifici sulla voce, congiungendo psicologia e linguistica, e poi letteratura, musicologia ecc., hanno da indagare eziologia e fenomenologia di quello che si può denominare – per usare l’espressione coniata da colui che per primo ne ha concepito l’idea, J.R.R. Tolkien – «piacere fonoestetico»(105): il piacere relativo esattamente all’azione e alla percezione fonatoria. Piacere suscitato di continuo dalle arti vocali e anche da atti vocali non artistici ma esteticamente validi. Trasversale quindi alle diverse arti, agli stili, nonché al confine tra arte e non-arte. Infatti ogni grande o piccola comunità di parlanti condivide un repertorio di frasi o sintagmi fonocastici provenienti dalle circostanze più diverse, artistiche e non artistiche, da richiamare all’occasione, non ultimo allo scopo di rinnovarne l’inesauribile capacità di suscitare piacere fonoestetico. Per fare un esempio, in queste settimane di lavoro su *Spasimo* (e chissà per quanto tempo avvenire, presumo) a me personalmente capita spesso di ridere il verso di Bonito «Io non voglio più mangiare» emulando nella maniera più somigliante possibile la sua memorabile enunciazione da parte di Lo Russo. Il verso «Fai l’estasi», detto con tono di ingiunzione tremorosa, fa ormai saldamente parte del repertorio comico della mia famiglia. A puro scopo fonoedonistico. D’altronde il titolo *Spasimo* dell’opera è stato chiaramente scelto dall’autrice per la sua attinenza all’area semantica del piacere, oltre che del dolore. In generale, Lo Russo non manca di collegare il campo di esperienza della poesia vocale a quello dei piaceri alimentari, sessuali, sia infantili sia adulti: in quanto *buccali*, generati nella medesima zona ‘edonogena’ (suscitatrice di piacere) della fonazione(106).



## Conclusioni

Non dimentichiamo che Rosaria Lo Russo è poeta in proprio, oltre che traduttrice, nonché interprete vocale di poesia altrui. E pure – non sarà impertinente richiamare qui anche questo dato – studiosa ed esegeta delle stesse materie: in primo luogo ovviamente la poesia, ma anche la teoria e pratica della traduzione, e infine il teatro, l'interesse per il quale si spiega coerentemente col fatto che quella drammatica è un tipo particolare di letteratura performativa(107). La poesia di Lo Russo è sempre intrinsecamente volta alla vocalità; cioè, anche da scritta, già concepita nella prospettiva di una imprescindibile restituzione vocale (che poi l'imprescindibile non sempre diventi reale è un problema squisitamente pragmatico). Non solo, la poesia scritta di Lo Russo è pure – non sempre, ma assai spesso – polifonica, cioè polivocale, come si evince dalla configurazione grafica dei versi, che già sulla pagina suggeriscono una molteplicità di parti (nell'accezione delle 'parti' teatrali), di ruoli, di personaggi o di facce della medesima persona. In questa luce, l'opera performativo-fonografica *Spasimo* costituisce un campione tipico dell'arte di Lo Russo, una estrinsecazione specialmente rappresentativa di tendenze che innervano tutta la sua attitudine creativa.

In *Spasimo* tuttavia, come fin dall'inizio abbiamo rilevato, manca giusto la Rosaria Lo Russo poeta in proprio. Dalla traduzione (dei testi sextoniani) alla performance all'esegesi (poiché nella pratica lorussiana la performance si fonda su una metodica analisi testuale(108)), le varie sfaccettature della personalità intellettuale e artistica di Lo Russo sono tutte coinvolte. Ma non la poesia a sua firma. Tale mancanza non è però incongrua, in fondo, né con la poetica di Lo Russo in generale né con la poetica singolare dell'*opus*. Essa avvalorava, quasi paradossalmente, il principio fondativo dell'intertestualità: il testo *Spasimo* è tanto più di Rosaria Lo Russo quanto più è di autori distinti da lei. Abbiamo commentato in precedenza il fatto che l'anonimia è qui ricercata ad esempio attraverso la diffrazione interpretativa vocale, ancorché, a dire il vero, l'anonimia non possa essere che una forma diversa di possedere un nome, inevitabilmente. Ad ogni modo, pur indossando il travestimento autoriale dell'anonimia, Lo Russo mette in atto il principio profondo dell'intertestualità che anima la sua pratica poetica, in cui scrivere, tradurre, dire poesia propria, dire poesia altrui, dire poesia altrui tradotta da lei, è almeno a un certo livello fare un'unica medesima cosa, e partecipare a un'unica attività collettiva. Concezione e convinzione che attesta una, non debole, ma solo più fortemente democratica, sensibilità per l'istituzione letteraria.

Al di là del primario significato mistico della categoria di estasi, intensivamente rappresentato in *Spasimo* mediante i temi e le forme, anche mediante la sua costituzione materiale e pragmatica l'opera propugna un ideale di superamento e fuoriuscita dall'io. La poeta Rosaria Lo Russo esce da sé, anzitutto, tacendo la propria poesia e montando un 'album' integralmente costituito di poesia altrui, inoltre dicendola a voce, quindi col più alto grado di investimento del corpo, che è offerto in sacrificio al fruitore nella cerimonia dello spettacolo fonografico.

Lorenzo Cardilli e Stefano Lombardi Vallauri(\*)

### Note.

(\*) Sebbene il presente saggio vada considerato per intero come il frutto di un lavoro condiviso, Lorenzo Cardilli è autore del paragrafo 1 (*Analisi di un 'concept album', tra macrotesto e montaggio*) e Stefano Lombardi Vallauri del paragrafo 2 (*Estasi fonografica*). Il paragrafo introduttivo e quello conclusivo sono stati invece stesi a quattro mani.

(1) R. Lo Russo, nota a *Spasimo*, "Bandcamp", 2016, <<https://femminafonica.bandcamp.com/album/s-p-a-s-i-m-o>>. Ultimo accesso: 17 agosto 2023.

(2) *Ibidem*.

(3) Carlo Gregorio Bellinvia ha notato che *Spasimo* è stato reso disponibile da Lo Russo su *Bandcamp*, servizio di streaming in cui «il formato più comune è l'album, che sta diventando sempre più marginale, altrove». C.G. Bellinvia, *Tocca la luce. Una lettura da SPASIMO di Rosaria Lo Russo*, inedito. Sulle specifiche modalità di diffusione e fruizione di *Spasimo*, legate al web, si vedano anche i pronti rilievi di R. Barilli, *Uno "spasimo" esuberante di santa Rosaria Lo Russo*, "Pronto Barilli. Arte, letteratura, attualità: il

- blog di Renato Barilli”, 17.4.2016, <<https://www.renatobarilli.it/blog/uno-spasimo-esuberante-di-santa-rosaria-lo-russo/>>. Ultimo accesso: 17 agosto 2023.
- (4) R. Lo Russo, nota a *Spasimo*, cit.
- (5) P. Giovannetti, «*The Lunatic is in My Head*». *L’ascolto come istanza letteraria e mediale*, Biblion, Milano 2021, p. 71.
- (6) *Ibidem*, p. 72. Sulla musica come oggetto fonografico anziché performativo, cfr. A. Arbo, P.-E. Lephay, a cura di, *Quand l’enregistrement change la musique*, Hermann, Paris 2017.
- (7) Cfr. S. Lombardi Vallauri, M. Rizzuti, a cura di, *La voce mediatizzata*, Mimesis, Milano 2019.
- (8) Si veda il concetto di *empatia fonatoria* proposto da Lombardi Vallauri, per cui «l’ascoltatore empatizza non tanto col prodotto sonoro, con la forma risultante finale dell’azione vocale, quanto con l’azione stessa, con l’azione propriamente corporea che genera il suono». S. Lombardi Vallauri, *Intimità remota, empatia mediata. Che cos’è e cosa comunica la voce nella canzone popolare riprodotta tecnologicamente*, in S. Lombardi Vallauri, M. Rizzuti, *op. cit.*, pp. 29-43: 38.
- (9) Cfr. A.F. Moore, *Song Means. Analysing and Interpreting Recorded Popular Songs*, Ashgate, Farnham 2012.
- (10) C.G. Bellinvia, *op. cit.*
- (11) Per semplificare i rimandi bibliografici alle opere di Vito Bonito che più ricorrono in *Spasimo*, adatteremo d’ora in poi le seguenti sigle: CO= *Campo degli orfani*, Book, Castel Maggiore 2000; VIF= *La vita inferiore*, Donzelli, Roma 2004; FS= *Fioritura del sangue*, Giulio Perrone, Roma 2009.
- (12) R. Lo Russo, nota a *Spasimo*, cit.
- (13) *Ibidem*. Si notino le omologie concettuali – benché qui declinate in senso più agonistico e reattivo – con alcune notazioni poste da Bonito in calce a *Fioritura del sangue*: «*La lingua poetica porta alla fine l’umano. Chi scrive trascina la parola nella scena dei misteri, nell’estraneo che lo rende inferiore, e con lui ogni parola. Ciò che la lingua poetica dice è niente [...]. La lingua poetica è un atto di inferiorità. Qui non si attende nulla, si accade nell’ignoranza del linguaggio e della morte*», FS, pp. 97, 100.
- (14) FS p. 12, vv. 1-5; p. 64, vv. 2-5; p. 38, vv. 1-2.
- (15) P. Zublena, *Vito M. Bonito*, in AA. VV., *Parola plurale. Sessantaquattro poeti italiani fra due secoli*, Sossella, Roma 2005, pp. 953-957: 956.
- (16) La serie di poesie raccolte in *Sidereus nuncius* è poi confluita – con qualche variante – nella sezione “antifona” di *Soffiati via*, Il Ponte del Sale, Rovigo 2015. Cfr. C. Bello Minciocchi, *Campioni # 11. Vito M. Bonito*, “Doppiozero”, 7 settembre 2015, <<https://www.doppiozero.com/campioni-11-vito-m-bonito>>. Ultimo accesso: 17 agosto 2023.
- (17) In *ibidem*.
- (18) P. Zublena, *op. cit.*, p. 953.
- (19) G. Pascoli, *Il ciocco*, II, v. 192, in *Canti di Castelvecchio*. In Id., *Poesie e prose scelte*, progetto editoriale, introduzione e commento di Cesare Garboli, Mondadori, Milano 2002, p. 753.
- (20) «La poesia è una forma di autismo. Parla sbattendo contro le pareti di un vuoto verbale e comunicativo». V. Bonito, *Il canto della crisalide. Poesia e orfanità*, CLUEB, Bologna 1999, p. 93.
- (21) Si dà di seguito il riferimento bibliografico della poesia tradotta, corredato dall’indicazione dei versi inclusi nel copione di *Spasimo*: A. Sexton, *Per l’anno della demenza*, vv. 1-13; 22-47; 78-87, in Ead., *Poesie su Dio*, a cura di Rosaria Lo Russo; traduzione letterale di Thomas A. Kirk e revisione del testo a cura di Aglaia Viviani, Le Lettere, Firenze 2003, pp. 68-75.
- (22) Cfr. M. Marrucci, *Figure della madre nella poesia del Duemila: Elisa Biagini, Rosaria Lo Russo, Alessandra Carnaroli*, “Enthymema”, 25, 2020, sezione *La poesia contemporanea italiana: ipotesi di metodo e indagini storiografiche*, a cura di M. Borio e L. Cardilli, pp. 647-672.
- (23) R. Lo Russo, *La ragazza cristica. Nota alla traduzione*, in A. Sexton, *Poesie su Dio*, cit., pp. 309-329: 318.
- (24) *Ibidem*, p. 320.
- (25) Cfr. R. Lo Russo, *Figlia di solo padre. Note in margine ad una traduzione*, in Ead., *Figlia di solo padre*, Seri, Macerata 2021, pp. 143-161: 160.
- (26) R. Lo Russo, *La ragazza cristica*, cit., p. 320.
- (27) VIF, p. 94; p. 21, vv. 18-19; p. 93.
- (28) Cfr. M. Berisso, *Nutrice*, “il rosso e il nero”, VII (1998), p. 13.
- (29) R. Lo Russo, *Poema 1990 / 2000*, Zona, Arezzo 2013, pp. 57.
- (30) C. Bello Minciocchi, *Rosaria Lo Russo*, in AA. VV., *Parola plurale. Sessantaquattro poeti italiani fra due secoli*, Sossella, Roma 2005, pp. 783-786: 784-785.
- (31) M. Simonelli, *Postfazione* a R. Lo Russo, *Poema*, cit., pp. 203-238: 206.
- (32) R. Lo Russo, *Sexton/Dante. Queste voci vo comparando. Appunti per una poetica della traduzione orale*, in Ead., *Figlia di solo padre*, cit., pp. 167-187: 168-169.

- (33) *Ibidem*, p. 170.
- (34) *Ibidem*, p. 176.
- (35) E. Montale, *Le occasioni*, a cura di Tiziana de Rogatis, Mondadori, Milano 2011, p. 166.
- (36) VIF p. 21, vv. 5-7, 13-19; p. 41; p. 31.
- (37) Il copione riporta i vv. 1-6 e 19-43, A. Sexton, *Poesie su Dio*, cit., pp. 245-247.
- (38) R. Lo Russo, *La ragazza cristica*, cit., pp. 328-329.
- (39) Ma “Ms. Dog” è anche «una bestemmia masochisticamente lanciata al Sé poetante». *Ibidem*, p. 314.
- (40) *Ibidem*, p. 315.
- (41) Lo Russo include e monta nel copione i vv. 1-2, 9-14, 17-19, 21-25, 55-65. C. Campo, a cura di, *Poesie amorse. Poesie teologiche*, di John Donne, Einaudi, Torino 1971, pp. 96-99.
- (42) *Ibidem*, p. 97.
- (43) *Ibidem*, p. 12.
- (44) *Ibidem*, p. 116.
- (45) *Ibidem*, p. 117.
- (46) R. Lo Russo, *La ragazza cristica*, cit., p. 325.
- (47) P. Zublena, *op. cit.*, p. 955.
- (48) R. Lo Russo, Introduzione a A. Sexton, *Poesie d'amore*, a cura di R. Lo Russo, Le Lettere, Firenze 1996, pp. 9-36: 31-32.
- (49) A. Sexton, *Poesie su Dio*, cit., pp. 124-129.
- (50) «Scrivere il sacro è cercare il Buono e il Bello tramite un gesto inevitabilmente sacrilego e solitario, e questo è per me praticare la ‘violenta carità’ (Riccardo da San Vittore) del dire lo strazio e la grazia contemporaneamente, un altro ossimoro, un’altra vertigine.» R. Lo Russo, nota a *Spasimo*, cit.
- (51) C. Campo, *op. cit.*, pp. 78-79.
- (52) *Ibidem*, pp. 111-112.
- (53) Per cui rimandiamo a L. Cardilli, *L'immagine nel verso: per uno studio della sintassi figurale del testo poetico*, “Elephant & Castle”, numero monografico *Scrivere, vedere, dipingere. Prospettive transmediali per lo studio della letteratura*, a cura di G. Raccis, 15, 2016, pp. 5-40: 26-28.
- (54) «The word introduces all three violent images of tinkering, siege (= ‘bombard’), and rape.» R. Robbins, ed., *The Complete Poems of John Donne*, Longman-Pearson, Harlow 2010, p. 554.
- (55) C. Campo, *op. cit.*, p. 112.
- (56) R. Robbins, *op. cit.*, p. 486.
- (57) B. Sweeney, *Ravish my Heart: The Negotiation of Queer Liminal Space in John Donne’s “Batter my heart”*, “Trans-Scripts”, 2, 2012, pp. 49-63: 49, traduzione mia.
- (58) R. Corthell, *Ideology and Desire in Renaissance Poetry: The Subject of Donne*, Wayne State University Press, Detroit 1997, p. 154, traduzione mia.
- (59) E.M.A. Hodgson, *Gender and the Sacred Self in John Donne*, University of Delaware Press, Newark 1999, p. 104.
- (60) B. Sweeney, *op. cit.*, p. 52.
- (61) «The image of the lover laying siege to his beloved’s heart was a commonplace in discourse of love» R. Robbins, *op. cit.*, p. 554.
- (62) C. Campo, *op. cit.*, p. 79.
- (63) R. Lo Russo, *La ragazza cristica*, cit., p. 324.
- (64) *Ibidem*, pp. 324-325.
- (65) «Significant share of lexicalized plural readings involves mass nouns where plurality contributes one or more of the following characterizations: concreteness, abundance, dispersal, and reference to the spatial region occupied by a substance, rather than to the substance itself. What all these characterizations have in common is a division of the reference not on the basis of its atomicity, but of the way it is instantiated in space and time.» P. Acquaviva, *Lexical Plurals. A Morphosemantic Approach*, Oxford University Press, Oxford-New York 2008, pp. 107-108.
- (66) A. Sexton, *Poesie su Dio*, cit., pp. 276-279.
- (67) R. Lo Russo, *La ragazza cristica*, cit., p. 326.
- (68) Un «Signor | Conigliolo», tra l’altro, fa capolino nella poesia in proprio di Lo Russo, in *Pianosequenza di cucina toscana con ben tetragona donna*, R. Lo Russo, *Poema*, cit., p. 41.
- (69) R. Lo Russo, Introduzione a A. Sexton, *Poesie d'amore*, cit., p. 17.
- (70) Nelle *Laude* il verbo occorre 6 volte, in 13, 35, 48, 51 e 79, a cui vanno aggiunte altre 5 occorrenze di varianti ortografiche (*anichillare*, *anichillire*). Cfr. M. Leonardi, a cura di, *Laude*, di Iacopone da Todi, Olschki, Firenze 2010.
- (71) *Ibidem*, p. 209.

- (72) Lauda 87, *Senno me pare e cortisia*, (vv. 7-8, 11-12, 17-18), M. Leonardi, *op. cit.*, pp. 191-193; Lauda 89, *Amor de caritate, perché m'ài ssi feruto?*, vv. 251-256, 259-262, 267-280, 283-284, 290, *ibidem*, pp. 194-199. Al di là della diversa numerazione – seguiamo qui l'edizione Leonardi – la nota a *Spasimo* di Lo Russo appare lacunosa su numero di laude utilizzate come fonte: la traccia 9 ospita passi dal un'altra lauda, la 92, ma in tutto la nota ne menziona solo due: «Jacopone, stralci dalle Laude LXXXIV e XCI». R. Lo Russo, nota a *Spasimo*, cit.
- (73) A. Sexton, *Poesie su Dio*, cit., p. 276.
- (74) M. Leonardi, *op. cit.*, p. 192.
- (75) *Ibidem*.
- (76) *Ibidem*, pp. 194-195.
- (77) *Ibidem*, p. 195.
- (78) I passaggi replicati di FS, p. 75 sono «se ne la buia di tanta resurezione | se ne la buia mia», vv. 2-3, e «o mio dissolvermi», parte del v. 8.
- (79) M. Leonardi, *op. cit.*, p. 195.
- (80) V. Bonito, *Il canto della crisalide*, cit., p. 49.
- (81) «La poesia è riduzione, sfrondamento. Come una gomma, cancella a pezzi la vita, la realtà. E quanto più cancella tanto più espone il proprio fragile denudamento, e quello della vita che la scrive. [...] Il corpo deposto della poesia è frutto di un'abrasione e chi l'ha scritto viene bandito da quel "luogo". Vaga tra le sillabe. || La poesia ha radice nella mutilazione. È corpo mutilato.» *Ibidem*, p. 57.
- (82) Lauda 92, *Sopr'onne lengua amore*, vv. 1-4; 17-28; 41-56; 149-152; 157-160; 197-200; 221-228; 237-244; 257-264; 269-280; 337-344; 389-400; 481-484, M. Leonardi, *op. cit.*, pp. 203-210.
- (83) *Ibidem*, p. XLIX.
- (84) *Ibidem*.
- (85) *Ibidem*, p. L.
- (86) VIF, p. 21; FS, p. 21, vv. 23-27; VIF, p. 62, p. 21; FS, p. 24, vv. 1-2; p. 89; VIF, p. 97; FS, p. 78; VIF, p. 31, p. 59, p. 41; FS, p. 24, vv. 3-4; p. 94.
- (87) Da parte nostra abbiamo avviato insieme l'indagine in questo campo di studi con L. Cardilli, S. Lombardi Vallauri, a cura di, *L'arte orale. Poesia, musica, performance*, Accademia University Press, Torino 2020.
- (88) Sulla storia della dizione di poesia in radio cfr. M.G. Mossa, *L'autografo sonoro. Per una stilistica della dizione d'autore nella poesia di Vittorio Sereni*, tesi di dottorato, Università di Pisa, 2023, parte II, cap. 1, "Materiali e testimonianze per una storia della fonografia italiana (1932-1985)" (ringrazio l'autore per avermi gentilmente fornito il lavoro prima della pubblicazione).
- (89) R. Lo Russo, nota a *Spasimo*, cit.
- (90) R. Barilli, *op. cit.*
- (91) Cfr. A.F. Moore, *op. cit.*, pp. 29-38.
- (92) «La pratica costante della lettura ad alta voce mi ha sempre spinto a non considerare la mia poesia isolata, isolata dalla poesia degli altri, intendo. Io di una cosa sono certa: non credo nell'io» (S. Santosuosso, *La ridefinizione dei 'linguaggi' fra performatività e autorialità: Una conversazione con Rosaria Lo Russo*, "The Italianist", XXXVII, 1, 2017, pp. 119-132: 128). Cfr. M. Marrucci, *Poesia come estasi vocale. Un dialogo con Rosaria Lo Russo*, "La letteratura e noi", 10.11.2017, <<https://laletteraturaenoi.it/2017/11/10/poesia-come-estasi-vocale-un-dialogo-con-rosaria-lo-russo/>>. Ultimo accesso: 17 agosto 2023. S. Avagliano, *Rosaria Lo Russo. Farsi poetrice di un teatro di voce*, inedito, tra l'altro rilancia l'ipotesi forte di Fusco secondo cui lo «statuto eminentemente orale-vocale» della poesia femminile la renderebbe specialmente propensa e idonea a una fuoriuscita da sé «transpersonale» (p. 17 delle 25 del dattiloscritto; cfr. F. Fusco, *La nascita del canone femminile*, "L'Ulisse. Rivista di poesia, arti e scritture", 15, 2014, pp. 199-202); Avagliano inoltre riesuma un testo antichissimo di Lo Russo, significativamente intitolato *Una corale per voce sola. Appunti di lettura su un raro di Luzi* (in M. Luzi, *Corale della città di Palermo per Santa Rosalia*, Edizioni S. Marco dei Giustiniani, Quaderni di Poesia, Genova 1989), che già a quell'altezza enunciava: «in un monologo di più voci, la voce sola diventando moltitudine di voci per raccontare il corale» (*ibidem*, p. 20).
- (93) Cfr. la descrizione fatta a più riprese da Lo Russo della propria officina di dicitrice: R. Lo Russo, *Fra senso e sensi. Suggestimenti teorico-pratici per la lettura di poesia ad alta voce*, in S. Landi, a cura di, *Leggere e scrivere in tutti i sensi*, Morgana, Firenze 2003, pp. 69-83; R. Lo Russo, *Mettere in voce il verso. La pratica del reading di poesia tra letteratura e vocalità*, in L. Cardilli, S. Lombardi Vallauri, *L'arte orale*, cit., pp. 71-90.
- (94) *Ibidem*, p. 80; cfr. R. Lo Russo, *Fra senso e sensi*, cit.
- (95) S. Santosuosso, *op. cit.*, p. 122. Aggiunge poco più sotto: «poi penso alle vere voci, quelle di Meredith Monk e Cathy Berberian, moglie di Luciano Berio: ecco queste due sono di gran lunga i miei modelli



inarrivabili! Poi, nel mio piccolo, ho cercato anche altre Maestre, come Francesca Della Monica ad esempio, che è una cantante molto brava nella sperimentazione vocale».

(96) Cfr. R. Lo Russo, *Mettere in voce il verso*, cit.; L. Mari, *Variazioni della voce. Intervista con Rosaria Lo Russo*, "Between", XII, 24, 2022, pp. 577-587.

(97) Cfr. H. Marcuse, *Saggio sulla liberazione* (1969), in Id., *La dimensione estetica e altri scritti. Un'educazione politica tra rivolta e trascendenza*, a cura di P. Peticari, Guerini e Associati, Milano 2002, pp. 101-167 (in particolare, riguardo a un'estensione della riflessione sulla «desublimazione della cultura» in campo musicale, p. 136).

(98) Cfr. K. Higgins, *Refined emotion in aesthetic experience. A cross-cultural comparison*, in R. Shusterman, A. Tomlin, a cura di, *Aesthetic Experience*, Routledge, New York 2008, pp. 106-126.

(99) R. Lo Russo, *Sexton/Dante*, cit., p. 170.

(100) *Ibidem*, p. 172.

(101) Di recente stanno invece prendendo piede studi sistematici, assolutamente microfonicici (anche mediante tecnologia), sugli aspetti linguistici (fonetici, fraseologici, metrici) della dizione di poesia. Cfr. V. Colonna, *Voices of italian poets. Storia e analisi fonetica della lettura della poesia italiana del Novecento*, Edizioni dell'Orso, Alessandria 2022; inoltre M.G. Mossa, *op. cit.*, entrambi muniti di una bibliografia internazionale aggiornata.

(102) R. Lo Russo, *Mettere in voce il verso*, cit., *passim*.

(103) Cfr. *ibidem*; M. Simonelli, *op. cit.*; S. Santosuosso, *op. cit.*; L. Mari, *op. cit.*; S. Avagliano, *op. cit.*

(104) R. Barthes, *Il piacere del testo* (1973), Torino, Einaudi 1975, pp. 65-66. Cfr. R. Lo Russo, *Sexton/Dante*, cit., p. 169; inoltre S. Avagliano, *op. cit.*

(105) J.R.R. Tolkien, *The Letters of J.R.R. Tolkien*, edited by H. Carpenter with the assistance of C. Tolkien, Houghton Mifflin, Boston-New York 1981, p. 176: «[...] ingredients that happen to give me 'phonaesthetic' pleasure». Cfr. F. Cotugno, *Linguistica e tradizione classica come fonti per la glottopoiesi di Tolkien*, "RiCognizioni. Rivista di Lingue e Letterature Straniere e Culture Moderne", IX, 18, 2022, pp. 77-91. Tolkien è senza dubbio il più importante inventore di lingue fantastiche nella storia, nonché di innumerevoli vocaboli e sintagmi capaci di indurre piacere fonoestetico.

(106) Cfr. R. Lo Russo, *Comèdia&Comedia (Anonimo Fiorentino)*, in Ead., *Figlia di solo padre*, cit., pp. 283-318. Invece non abbiamo qui spazio per discutere la questione, che mi limito a porre, della affinità ma differenza tra piacere fonoestetico e piacere musicale, in particolare nel caso in cui la categoria cui ricondurre la sovrapposibilità dei due campi sia la sempre evocata 'musicalità' della lingua poetica. Ma sarà comunque utile distinguere, almeno in prospettiva euristica.

(107) La raccolta in volume R. Lo Russo, *Figlia di solo padre*, cit., consta dei saggi letterari, teatrologici e traduttologici dell'autrice.

(108) Cfr. R. Lo Russo, *Fra senso e sensi*, cit.; Ead., *Mettere in voce il verso*, cit.



***L'ULISSE***  
**RIVISTA DI POESIA, ARTI E SCRITTURE**

**Direttori**

Stefano Salvi e Italo Testa

**Comitato scientifico**

Giancarlo Alfano, Cecilia Bello Minciocchi, Anna Maria Carpi, Alberto Casadei, Paolo Giovannetti, Andrea Inglese, Niva Lorenzini, Antonio Loreto, Guido Mazzoni, Renata Morresi, Gianluca Picconi, Niccolò Scaffai, Paul Vangelisti, Jean-Charles Vegliante, Fabio Zinelli, Paolo Zublena, Rodolfo Zucco

*L'Ulisse* è una rivista peer reviewed e open access, a cadenza annuale.

**Contatti redazione:** email: [ulisse.redazione@gmail.com](mailto:ulisse.redazione@gmail.com)

**Sito web e archivio uscite:** <https://rivistaulisse.wordpress.com>

**Direttore responsabile:** Alessandro Broggi

ISSN 1973-2740